



# Le Jeu dans l'oeuvre de Henry de Montherlant

Marie Sorel

## ► To cite this version:

Marie Sorel. Le Jeu dans l'oeuvre de Henry de Montherlant. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030159 . tel-01335807

**HAL Id: tel-01335807**

**<https://theses.hal.science/tel-01335807>**

Submitted on 22 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

**ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE**

**EA 4400 Écritures de la modernité**

Thèse de doctorat  
Discipline : Littérature française

**Marie SOREL**

**LE JEU DANS L'ŒUVRE  
DE HENRY DE MONTHERLANT**

**Thèse dirigée par  
Alain Schaffner**

Soutenue  
le jeudi 5 décembre 2013

**Jury :**

M. Claude Coste, Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble 3  
M. Jeanyves Guérin, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3  
M. Alain Schaffner, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3  
M. Régis Tettamanzi, Professeur à l'Université de Nantes



## Résumé

Le jeu a joué bien des tours à Montherlant, si l'on en croit les jugements proférés à l'encontre d'un auteur accusé de cacher son jeu et de duper son lectorat. Le personnage Montherlant continue à éclipser une œuvre multiforme, s'étalant sur une cinquantaine d'années. Mais la part du jeu dans l'élaboration de l'image de l'écrivain ne peut être envisagée indépendamment de la vision des pratiques ludiques qui émane de ses écrits. L'étude du jeu dans l'ensemble de l'œuvre, y compris dans le paratexte envahissant qui l'accompagne, offre un angle d'approche privilégié pour dépassionner notre rapport à l'auteur et interroger l'inactualité supposée de son œuvre. Ce travail de contextualisation, qui invite à faire dialoguer les écrits de ce polygraphe avec ceux d'autres auteurs, mobilise des outils historiques et sociologiques, à même d'éclairer la conception du jeu de l'écrivain. Notion malléable que l'auteur interprète à l'aune de ses expériences sportives et tauromachiques, le jeu se présente comme un espace initiatique. Revendiquant son appartenance au milieu nobiliaire, Montherlant s'érige en arbitre du goût. S'ils se conforment pour une part à une logique aristocratique, les choix de cet homme de loisir déjouent parfois les attentes du lecteur. Le ludisme existentiel qu'affiche l'auteur informe non seulement ses pratiques d'écriture mais aussi sa conception du rôle de l'écrivain, laquelle révèle toute sa fragilité durant la période de l'Occupation. Rendre compte de l'impact du jeu sur la réception de l'œuvre conduit ainsi à faire apparaître les failles des stratégies adoptées par l'auteur, failles dans lesquelles s'engouffrent parfois la critique et les lecteurs.

***Mots clés : Montherlant, littérature française XX<sup>e</sup> siècle, sociologie de la littérature, jeu et littérature, aristocratie.***

## Abstract

Many a time has play fooled Montherlant if we are to believe comments accusing the author of hiding his hand and deceiving his readers. Montherlant's character continues to overshadow his protean works which span approximately fifty years. However, the playful construction of the writer's image cannot be separated from the aspect of play stemming from his texts. Studying the element of play in his works as a whole, including the overwhelming paratext which accompanies them, offers a privileged point of view and allows us to take the heat out of our relationship to the author and question the assumed obsolescence of his works. This effort of contextualisation, which invites us to put the texts of this versatile writer in relation to those of other authors, draws on historical and sociological tools allowing us to shed light on the writer's conception of play. Play, a malleable term which the author construes in the light of his own athletic and bullfighting experiences, presents itself as an initiatory space. Montherlant asserts his aristocratic background and sets himself up as an arbiter of taste. If his choices are partly induced by an aristocratic logic, they sometimes deceive the reader's expectations. The existential playfulness asserted by the author not only influences his way of writing but his conception of the writer's role as well, a role whose weakness has been revealed to the full during the Occupation. Studying the impact of play on the reception of his works hereby leads us to unveil the flaws of the strategies adopted by the author, flaws in which critics and readers are sometimes swallowed up.

***Keywords : Montherlant 20<sup>th</sup> century French literature, sociological approach of literature, game and literature, aristocracy.***

## Remerciements

Ce serait faire preuve d'« auto-gonfling », terme cher à Montherlant, que de ne pas saluer les personnes sans qui ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, M. Alain Schaffner, pour l'aide et les conseils qu'il m'a prodigués depuis cinq ans. Il m'a encouragée à assurer une charge de cours et m'a donné la possibilité de participer à des colloques. Son soutien a été déterminant dans la concrétisation de projets menés avec d'autres doctorants.

Je remercie M. Jeanyves Guérin du temps qu'il m'a consacré depuis la soutenance de mon MASTER 2. Il a eu à cœur de faciliter les différentes initiatives auxquelles j'ai pu prendre part. Sa présence et son soutien ont été très précieux durant mes recherches.

La bienveillance et la compréhension de Mme Sylvie Carot, mon ancienne chef d'établissement, m'ont permis de prendre part aussi souvent que possible à la vie universitaire.

Ma gratitude va également aux *garçons* — Nicolas Olivier et Zacharie Signoles — et aux *jeunes filles* — Elsa Manant, Nadia Reliquet et Françoise Simasotchi — dont les relectures minutieuses m'ont été d'un grand secours.

Je remercie Marie Bonnot, Dorothée Lintner et Anaëlle Touboul, fidèles supportrices, qui ont su m'épauler du début à la fin de l'épreuve.



# Sommaire

<b>INTRODUCTION</b>	<b>9</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE ENTRER DANS L'ORDRE LUDIQUE</b>	<b>31</b>
CHAPITRE 1 CLÔTURE ET CODIFICATION DE L'ORDRE LUDIQUE	35
CHAPITRE 2 L'ORDRE LUDIQUE, UNE AIRE DE TRANSITION	83
CHAPITRE 3 DU JEU AU JE : PARCOURS INITIATIQUES	127
<b>DEUXIÈME PARTIE JEUX DE PRINCES ET JEUX DE VILAINS</b>	<b>177</b>
CHAPITRE 4 DES LOISIRS DISQUALIFIÉS	181
CHAPITRE 5 UNE FIDÉLITÉ AMUSÉE AUX LOISIRS ARISTOCRATIQUES, <i>NOBLESSE OBLIGE</i> ?	235
CHAPITRE 6 UN GENTILHOMME EN QUÊTE DE NATUREL : UNE CULTURE POPULAIRE FANTASMÉE	265
<b>TROISIÈME PARTIE AUTO PORTRAIT DE L'AUTEUR EN JOUEUR</b>	<b>323</b>
CHAPITRE 7 LE TÂCHERON ET L'ÉPARGNANT COMME REPOUSOIRS : UNE ÉTHIQUE DÉSINTÉRESSÉE ?	327
CHAPITRE 8 UN « CÔTÉ PAS FIXÉ » : INDÉPENDANCE DU CÉLIBATAIRE ET SOUPLESSE DU POLYGRAPHE	375
CHAPITRE 9 UN JOUEUR SUR LISTE NOIRE : MONTHERLANT A-T-IL FAIT LE JEU DE L'ENNEMI ?	435
CHAPITRE 10 LE JEU COMME TERRAIN DE VÉRITÉ ? ATOUTS ET FAIBLESSES DE LA MÉTAPHORE LUDIQUE	483
<b>CONCLUSION</b>	<b>535</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>551</b>
<b>ANNEXES</b>	ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.
<b>INDEX DES NOMS DE PERSONNES</b>	<b>609</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>617</b>





# **INTRODUCTION**



Le dessin humoristique de Sempé qui sert de couverture au numéro de *L'Atelier du roman*<sup>1</sup> de juin 2009 consacré à Montherlant représente l'écrivain, tiré à quatre épingles, boxant contre un adversaire invisible dans un square parisien<sup>2</sup>. Dans ce croquis, c'est sous les traits d'un *Petit Nicolas* adulte, prêt à en découdre, qu'apparaît l'auteur des *Olympiques* et des *Garçons*. À travers ce clin d'œil à l'idéal chevaleresque de Montherlant, le dessinateur nous renvoie sans doute aussi à l'obstination avec laquelle l'auteur a défendu sa réputation et justifié ses choix. Sculpter sa légende est un sport de combat, un art requérant ruse et sang-froid. Les qualités exigées sur le ring et dans l'arène sont aussi celles dont doit faire preuve l'écrivain pour se démarquer dans le champ littéraire et contrer les attaques des lecteurs et des critiques. L'ennemi auquel se mesure le Montherlant du dessin de Sempé a beau être invisible — nombreux sont les jeux dans lesquels on se mesure à un adversaire qui n'est pas présent en chair et en os —, il n'en exerce pas moins une influence décisive sur les stratégies, les prises de position et les silences de l'auteur. Aussi ne faut-il pas croire l'écrivain sur parole lorsqu'il affirme solennellement : « Je n'ai que l'image que je me fais de moi-même pour me soutenir sur les mers du néant<sup>3</sup> ». L'indifférence souveraine que Montherlant affiche, en 1934, à l'égard de la réception de son œuvre est bien plus feinte que réelle. La même défiance s'impose quand on lit sous sa plume : « Je ne vois pas pour qui je jouerais le beau jeu, sinon pour moi-même.<sup>4</sup> » Le *jeu* que reconnaît volontiers jouer l'aristocrate ne peut se concevoir comme une activité solitaire, en marge de la société dans laquelle il s'exerce. Or, il faut bien l'admettre, si le nom de Montherlant est encore aujourd'hui intimement lié au jeu, cette

---

<sup>1</sup> Montherlant, *Derrière les masques, l'écrivain*, *L'Atelier du roman* n° 58, Flammarion, juin 2009. Annexe 1.

<sup>2</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur la place de choix qu'occupent dans l'œuvre de Montherlant les squares et les parcs, lieux associés au jeu, à la détente et à la séduction.

<sup>3</sup> Henry de Montherlant, « Chevalerie du néant » (1934), *Service inutile* (1935), *Essais*, préface par Pierre Sipriot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 595-598, p. 598.

<sup>4</sup> Henry de Montherlant, *Carnets (années 1930 à 1944)*, *ibid.*, p. 965-1360, p. 1200.

association n'est guère flatteuse. Soit on raille le côté *vieux jeu* de l'écrivain, soit on lui reproche d'avoir joué un *double jeu*.

L'auteur a lui-même forgé sa réputation de moraliste incompris, de rescapé de la vieille chevalerie. Il cultive « un style gentilhomme<sup>5</sup> » et revendique à maintes reprises l'inactualité de son œuvre. L'image de l'auteur s'est progressivement rigidifiée et empoussiérée, à tel point que Montherlant est devenu dans l'esprit de beaucoup un sermonneur au style ampoulé. En mettant régulièrement en avant ses origines aristocratiques, il a alimenté sa réputation d'écrivain vieille-France et de contempteur implacable de la modernité. L'anachronisme dans lequel il s'est complu est pour une large part responsable du désaveu dont il fait l'objet depuis de nombreuses années. Non seulement il est peu présent dans les manuels du secondaire mais ses pièces sont rarement représentées. Et si l'écrivain a eu le rare privilège d'être pléiadisé de son vivant — trois des quatre volumes de la Pléiade sont publiés avant 1972<sup>6</sup> —, la réimpression et la réédition de ses œuvres se font attendre. Annoncé depuis trente ans, le deuxième volume des *Essais* n'est toujours pas paru. *Le Chaos et la nuit*, avant-dernier roman de Montherlant publié en 1963<sup>7</sup>, est introuvable en librairie. *Un voyageur solitaire est un diable*<sup>8</sup> et *Aux Fontaines du désir*<sup>9</sup>, textes recueillis dans le volume des *Essais*, n'ont jamais été publiés en édition de poche. Ce triste inventaire, dressé par Dominique Noguez en 2009<sup>10</sup>, est toujours d'actualité.

Néanmoins, il serait malhonnête d'affirmer que Montherlant croupit au purgatoire. La publication en 2001 de *Garder tout en composant tout (1924-1972)*<sup>11</sup>, fragments réunis par Jean-Claude Barat, exécuteur testamentaire de Montherlant, a permis de mesurer l'importance de l'activité de « carnetiste » de l'écrivain, jusque-là minorée par la critique<sup>12</sup>. Il n'empêche que la production théâtrale de Montherlant tend encore largement à éclipser ses carnets, ses

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Romans et œuvres de fiction non théâtrales*, préface de Roger Secrétain, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959 ; *Essais*, préface de Pierre Sipriot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963 ; *Théâtre*, préface de Jacques de Laprade et préface complémentaire de Philippe de Saint-Robert, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. Seul le deuxième volume des œuvres romanesques de Montherlant est publié après la mort de l'écrivain, *Romans II*, préface de Michel Raimond, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

<sup>7</sup> *Le Chaos et la nuit* (1963), *Romans II*, *op. cit.*, p. 853-1047.

<sup>8</sup> *Aux Fontaines du désir* (1927), *Essais*, *op. cit.*, p. 227-334.

<sup>9</sup> *Un voyageur solitaire est un diable* (1961), *ibid.*, p. 335-457.

<sup>10</sup> Dominique Noguez, « Un Nouveau Montherlant », *Montherlant, Derrière les masques, l'écrivain, L'Atelier du roman*, *op. cit.*, p. 21-27.

<sup>11</sup> Henry de Montherlant, *Garder tout en composant tout (1924-1972)*, introduction de Yasmina Barat, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2001.

<sup>12</sup> On notera toutefois que six ans avant la publication de ce volume des *Carnets*, André Blanc s'intéresse à cette pratique d'écriture et consacre un chapitre de son ouvrage aux *Carnets* et aux *Essais* de Montherlant, *L'Esthétique de Montherlant*, S.E.D.E.S., 1995, p. 25-30.

essais, ses poèmes et ses récits<sup>13</sup>. Si Michel Raimond, André Blanc<sup>14</sup> et plus récemment Sabine Hillen<sup>15</sup> se sont intéressés à la genèse, à la structure et aux techniques narratives des romans de Montherlant, ce polygraphe reste pour le public un dramaturge. *La Reine morte*<sup>16</sup> et *Le Cardinal d'Espagne*<sup>17</sup> ont figuré au programme de l'agrégation en 1995<sup>18</sup> et un extrait de *La Reine morte* a été proposé aux candidats du baccalauréat en 2010<sup>19</sup>. Les colloques qui se sont tenus à Bruxelles en septembre 2007<sup>20</sup>, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle<sup>21</sup> en novembre 2010 et à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris<sup>22</sup> en novembre 2012 ont contribué à renouveler et à diversifier les approches du théâtre mais aussi du reste de la production de l'écrivain<sup>23</sup>. Il est indéniable que l'œuvre de Montherlant — y compris son théâtre, sans doute victime de l'étiquette de « théâtre littéraire<sup>24</sup> » qui lui est accolée — reste

<sup>13</sup> Dans l'introduction de son étude, Michel Raimond part du constat que les romans de Montherlant ont été « injustement négligés par la critique » ou abordés exclusivement sous un angle idéologique, *Les Romans de Montherlant*, C.D.U.-S.E.D.E.S., 1982, p. 7.

<sup>14</sup> Dans le quatrième chapitre de son ouvrage, André Blanc passe en revue les sujets privilégiés par le romancier et décrit avec précision la composition de ses récits. Ce parcours dans l'œuvre romanesque s'intéresse également à la manière dont l'écrivain crée ses personnages et conçoit les relations entre le narrateur et le lecteur, *L'Esthétique de Montherlant*, op. cit., p. 75-106.

<sup>15</sup> Sabine Hillen, *Le Roman monologue : Montherlant auteur, narrateur, acteur*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002.

<sup>16</sup> Henry de Montherlant, *La Reine morte* (1942), *Théâtre*, op. cit., p. 97-177.

<sup>17</sup> Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne* (1960), *ibid.*, p. 1095-1170.

<sup>18</sup> Le choix d'inscrire Montherlant au programme de l'agrégation en 1995 est à mettre en relation avec le centenaire de la naissance de l'écrivain. L'ouvrage de Romain Lancrey-Javal consacré à *La Reine morte* est publié dans le cadre de l'agrégation. Il est d'ailleurs précisé dans l'avant-propos que l'étude de la pièce de Montherlant se fera « par le biais de sujets de leçons », *Le langage dramatique de La Reine morte*, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1995, p. VII-X.

<sup>19</sup> Le groupement de textes proposé en 2010 aux séries technologiques portait sur les conflits générationnels et comprenait un extrait de *L'Avare* (1668) de Molière, une scène d'*Il ne faut jurer de rien* (1836) de Musset et un dialogue de *La Reine morte* opposant Ferrante à son fils Pedro (Acte I, scène 3). Le sujet de cette épreuve figure sur [www.site-magister.com/annales.htm](http://www.site-magister.com/annales.htm), consulté le 10/09/2013.

<sup>20</sup> La « Journée Henry de Montherlant » organisée par Henri de Meeûs, Pierre Duroisin et Pierre Somville le 25 décembre 2007 a donné lieu à la publication d'*Actes* réunis par Pierre Duroisin, Bruxelles, Librairie Tropismes, 2008. C'est à l'occasion de cette journée qu'Henri de Meeûs a créé le site Montherlant regroupant une biographie détaillée de l'auteur, une bibliographie des œuvres et des articles de et sur l'écrivain ainsi que des enregistrements audio, <http://www.montherlant.be/>.

<sup>21</sup> Le colloque *Lire Montherlant*, organisé par Claude Coste (Université Stendhal-Grenoble 3/Traverses 19-21), Jeanyves Guérin et Alain Schaffner (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/Centres Écritures de la modernité) s'est tenu, en présence de Jean-Claude Barat, du 25 au 27 novembre 2010 au Centre Censier et à la Maison de la Recherche, Actes à paraître.

<sup>22</sup> Organisé par Patrick Brunel à l'occasion du quarantième anniversaire de la mort de l'écrivain, le colloque *L'Imaginaire de Montherlant : figures et formes* s'est déroulé, en présence de Jean-Claude Barat, à l'Institut Catholique de Paris du 22 au 24 novembre 2012, Actes à paraître.

<sup>23</sup> Comme cela est souligné dans l'appel à communication, le colloque organisé par Patrick Brunel se propose d'« embrasser l'œuvre entière de Montherlant dans une perspective transgénérique », <http://www.icp.fr/fr/Organismes/Faculte-des-Lettres/Actualites/Colloque-L-Imaginaire-de-Montherlant-Figures-et-Formes>, site consulté le 10/09/2013.

<sup>24</sup> C'est l'hypothèse qu'avance, en 2004, Marie-Claude Hubert (Université de Provence, Aix-Marseille I) pour expliquer le peu de recherches universitaires entreprises depuis une dizaine d'années sur le théâtre de Montherlant, d'Anouilh et de Giraudoux, voir « Le Théâtre », *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin et Michel Murat, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 99-113, p. 99-104, p. 100. L'état des lieux que dresse dans le même

sous-représentée dans les travaux universitaires. Mais le fait que l'écrivain figure dans le corpus de thèses non monographiques<sup>25</sup> récemment soutenues ou en cours de préparation<sup>26</sup> est le signe d'un regain d'intérêt pour une œuvre multiforme s'étendant sur une cinquantaine d'années. La publication imminente d'un numéro de la revue *Babel-Littératures plurielles* intitulé « Actualité(s) de Montherlant<sup>27</sup> » augure également d'un renouveau dans les études consacrées à l'auteur. Du côté des metteurs en scène et des cinéastes, l'œuvre de l'écrivain suscite un intérêt discret mais tangible. En 2006, le Théâtre du Nord-Ouest s'est attaqué aux *Célibataires*<sup>28</sup>, au cycle des *Jeunes Filles*<sup>29</sup> et au théâtre de Montherlant<sup>30</sup> en représentant aussi bien des « classiques » tels que *La Reine morte* et *La Ville dont le prince est un enfant*<sup>31</sup> que des pièces moins connues comme *Brocéliande*<sup>32</sup> et *Celles qu'on prend dans ses bras*<sup>33</sup>. La même année, la compagnie valentinoise Gérard F. relève le défi de jouer *Fils de*

---

ouvrage Ganaëlle Lacroix (Université Paris-IV) corrobore cette idée. Le fait que le théâtre de Montherlant et de Salacrou et, dans une moindre mesure, celui de Giraudoux et de Sartre, soient moins étudiés depuis une dizaine d'années témoigne d'« une perte d'influence d'un théâtre 'littéraire' ». Ganaëlle Lacroix note que Montherlant « disparaît même des thèses commencées après 1994 », « Annexes : les données du Fichier central des thèses », « Thèses sur le théâtre », *ibid.*, p. 206-252, p. 239-246, p. 243.

<sup>25</sup> Si l'on se fie au Fichier central des thèses, la seule autre étude monographique sur Montherlant en cours de préparation est une thèse de psychanalyse menée par Thierry Baeskens. Ce travail de recherche, dirigé par Fabian Fajnwaks et Gérard Miller (Paris 8 Saint-Denis), a pour titre « Montherlant : une éthique du célibataire ».

<sup>26</sup> La thèse de Delphine Aebi, intitulée « Le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960 », compte dans son corpus *La Ville dont le prince est un enfant*, pièce de Montherlant publiée en 1951. Cette thèse, préparée sous la direction de Claude Coste, a été soutenue le 6 juin 2011 à l'Université Grenoble 3-Stendhal. Certains travaux se penchent sur les autres genres littéraires pratiqués par l'écrivain. Par exemple, Sophie Hébert, qui mène actuellement sous la direction de Claude Coste (Université Grenoble 3-Stendhal) une thèse sur les carnets dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, va consacrer une partie de son étude aux *Carnets* de Montherlant. Menée sous la direction d'Alain Schaffner (Sorbonne Nouvelle-Paris 3), la thèse que prépare Anaëlle Touboul portera sur les représentations fictionnelles subjectives de la folie dans le roman français au XX<sup>e</sup> siècle et comprendra dans son corpus *Un assassin est mon maître* (1971). Cette œuvre tardive et peu connue de Montherlant sera confrontée, entre autres, à des récits de Georges Duhamel et de Georges Simenon. On pourra enfin mentionner la thèse qu'Amandine Lagrange a entreprise sous la direction de Jean-François Durand (Paul Valéry-Montpellier 3). Cette étude, qui porte sur la figure de l'écrivain voyageur durant l'entre-deux-guerres, convoquera des récits de voyage et des essais de Montherlant.

<sup>27</sup> « Actualités de Montherlant », *Babel-Littératures plurielles*, n° 27, 2013, sous la direction d'Alain-André Morello et de Louis Baladier, voir « Notes de la rédaction » sur le site de la revue [babel.revues.org](http://babel.revues.org) > Numéros > 27, consulté le 12/09/2013.

<sup>28</sup> Henry de Montherlant, *Les Célibataires* (1934), *Romans, op. cit.*, p. 735-914.

<sup>29</sup> *Les Jeunes Filles* (1936), *Pitié pour les femmes* (1936), *Le Démon du bien* (1937), *Les Lépreuses* (1939) : les quatre volumes de cette série romanesque sont recueillis dans *Romans, op. cit.*, p. 915-1548. Michel Raimond rappelle l'immense succès qu'a connu le cycle des *Jeunes Filles* lors de sa parution : « La vie française sert de fond de tableau au problème central abordé par le romancier, celui des relations entre les hommes et les femmes, de l'amour, du désir, du mariage, de l'union libre, sujets qui ne pouvaient manquer d'attirer les faveurs d'un vaste public. », *Les Romans de Montherlant, op. cit.*, p. 61. Lazare Iglesis réalise à partir de la série des *Jeunes Filles* un téléfilm en deux parties, diffusé en 1977, avec Jean Piat dans le rôle de Costals et Emmanuelle Riva dans celui d'Andrée H.. (Ce téléfilm n'a pas été édité en DVD).

<sup>30</sup> Jean-Luc Jeener, directeur du Théâtre du Nord-Ouest, s'est entouré de plusieurs metteurs en scène pour présenter au public, de juin à décembre 2006, un cycle intitulé « L'Intégrale Montherlant ».

<sup>31</sup> Henry de Montherlant, *La Ville dont le prince est un enfant* (1967), *Théâtre, op. cit.*, p. 669-835. Par commodité, nous utiliserons l'abréviation *La Ville*, à laquelle recourt d'ailleurs souvent la critique. (*La Ville* est aussi le titre d'un drame de Claudel, dont la première version est publiée en 1893 et la deuxième en 1901).

<sup>32</sup> Henry de Montherlant, *Brocéliande* (1956), *ibid.*, p. 951-1007.

<sup>33</sup> Henry de Montherlant, *Celles qu'on prend dans ses bras* ou *Les Chevaux de bois* (1950), p. 607-668.

personne<sup>34</sup>, pièce dont les mises en scène successives avaient jusque-là suscité peu d'enthousiasme de la part des critiques et des spectateurs<sup>35</sup>. Le succès qu'a rencontré dernièrement la mise en scène de *Demain il fera jour* par Michel Fau<sup>36</sup> au Théâtre de l'Œuvre invite à reconsidérer l'inactualité supposée de Montherlant. L'adaptation cinématographique et télévisuelle de certaines de ses pièces — *La Ville*<sup>37</sup>, *La Reine morte*<sup>38</sup>, mais aussi *Un incompris*<sup>39</sup>, dont François Ozon tire un court-métrage en 2006<sup>40</sup> — contribue elle aussi à sortir l'auteur de sa tour d'ivoire en faisant découvrir ou redécouvrir son œuvre à un large public.

À l'image tenace d'écrivain *vieux jeu*, s'ajoute celle de fin stratège, d'as du *double jeu*. Le fait que l'auteur ait falsifié sa date de naissance<sup>41</sup> sert très souvent d'argument, facile mais indiscutable, à ceux qui estiment qu'il a dupé son lectorat de bout en bout. De même que l'auteur fixe le début de la partie, il décide quand y mettre fin en se suicidant le 21 septembre 1972, le jour de l'équinoxe de septembre<sup>42</sup>. Les ruses, les secrets et les écarts de conduite

<sup>34</sup> Henry de Montherlant, *Fils de personne ou Plus que le sang* (1943), *Théâtre, op.cit.*, p. 205-309. La compagnie Gérard F. monte ce drame de Montherlant en 2006, Sabine Lenoël joue le rôle de Marie, Gérard Foissotte celui de Georges et Thibaud Guillot celui de Gillou.

<sup>35</sup> André Blanc, qui a rédigé la totalité des notices des pièces de Montherlant dans le *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, précise que depuis sa création en décembre 1943 au Théâtre Saint-Georges dans une mise en scène de Pierre Dux, *Fils de personne* n'a pas été très bien accueillie. La critique se montre « assez dure » à l'égard de la mise en scène d'Henri Rollan au Théâtre des Mathurins en 1963. Les reprises ultérieures aux Théâtres Montansier et Édouard VII en 1972, au Théâtre Bernard en 1981 et encore au Théâtre Montansier en 1986 ne rencontrent guère plus de succès : « l'opinion générale est que la pièce a mal vieilli. », voir « Fils de personne », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2005, p. 234-235.

<sup>36</sup> Initialement conçue pour le festival de Figeac en 2012, la mise en scène de Michel Fau est reprise au Théâtre de l'Œuvre en avril 2013. Michel Fau y interprète le rôle de Georges, Léa Drucker celui de Marie, Loïc Mobihan celui de Gillou et Roman Girelli celui du messager.

<sup>37</sup> Christophe Malavoy, qui avait joué *La Ville dont le prince est un enfant* au Théâtre Hébertot en 1994 dans la mise en scène de Pierre Boutras, tire de cette pièce un téléfilm, diffusé sur Arte en mars 1997. L'abbé de Pradts est joué par Christophe Malavoy, le Supérieur par Michel Aumont.

<sup>38</sup> Pierre Boutron réalise en 2008 une adaptation de *La Reine morte* diffusée sur France 2 le 19 mai 2009. Michel Aumont y tient le rôle de Ferrante.

<sup>39</sup> Henry de Montherlant, *Un incompris* (1943), *Théâtre, op. cit.*, p. 311-331.

<sup>40</sup> *Un lever de rideau* est le titre que François Ozon donne à son court-métrage de 26 minutes inspiré d'*Un incompris*, comédie en un acte que Montherlant écrit en 1943 pour allonger un spectacle. Louis Garrel joue le rôle de Bruno, Mathieu Amalric celui de Pierre et Vahina Giocante celui de Rosette.

<sup>41</sup> Le fait que Montherlant ait truqué sa date de naissance mais aussi la date de son incorporation dans le service auxiliaire, en 1917 et non en 1916, et son lieu d'affectation est le constat sur lequel s'ouvre la biographie de Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I *L'Enfant prodigue* (1895-1932), Éditions Robert Laffont, 1982, p. 15. Montherlant n'est pas né, comme il l'affirme et comme l'indique l'index biographique du *Théâtre* de la Pléiade, le 21 avril 1896 mais le 20 avril 1895. Cette falsification était pour l'écrivain une manière de cultiver son image de Romain. Dès ses premières interviews, rappelle Philippe Alméras, Montherlant disait « que la chose la plus remarquable qu'il ait faite jusque-là était d'être né le jour de la fondation de Rome. », *Montherlant, une vie en double*, Versailles, Éditions Via Romana, 2009, p. 10.

<sup>42</sup> *L'Équinoxe de septembre* est le titre du recueil d'essais que l'écrivain fait publier en 1938, *Essais, op. cit.*, p. 737-849. Le caractère prémédité du suicide de Montherlant a souvent été souligné. À l'âge de soixante-seize ans, l'écrivain, atteint de cécité, absorbe du cyanure et se tire une balle dans la bouche. Voir à ce sujet Pierre Sipriot, *Montherlant et le suicide*, Éditions du Rocher, 1988.



déroutants de l'écrivain ont également alimenté la méfiance du public. On lui reproche en particulier de ne pas avoir adopté sous l'Occupation un comportement en adéquation avec l'idéal héroïque qu'il défend dans son œuvre. L'auteur est en effet jugé à l'aune de ses propres critères. La publication, dix ans après la mort de l'écrivain, de la biographie écrite par Pierre Sipriot<sup>43</sup> et de la correspondance avec Roger Peyrefitte<sup>44</sup> n'a fait qu'accentuer cette tendance. La lecture des lettres dans lesquelles le jeune Montherlant confie à sa grand-mère qu'il rêve d'une « bonne blessure<sup>45</sup> » lui assurant une belle décoration contribue à discréditer la morale héroïque de celui qui fut le Secrétaire général de l'Œuvre de l'Ossuaire de Douaumont de 1919 à 1924<sup>46</sup>. Quant aux révélations concernant ses frasques pédérastiques, elles entachent son image de guerrier viril. Encouragé par l'écrivain, les lecteurs avaient identifié ce dernier au soldat du *Songe*, au torero des *Bestiaires*, mais aussi au séducteur misogyne des *Jeunes Filles*, tétralogie romanesque publiée entre 1936 et 1939<sup>47</sup>. C'est d'ailleurs sur le mode de l'allusion taquine et de l'hommage irrévérencieux que certains artistes abordant sans détour la question de l'homosexualité — Copi<sup>48</sup> et Patrice Chéreau<sup>49</sup> par exemple — se réfèrent à un auteur aussi *cachottier* que Montherlant.

<sup>43</sup> Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I *L'Enfant prodigue* (1895-1932), tome II *Écris avec ton sang* (1932-1972), Éditions Robert Laffont, 1982 et 1990. Cette biographie, par les « révélations » qu'elle contient sur l'écrivain, entend se démarquer de celle publiée quarante ans plus tôt par J.-N. Faure-Biguet, ami d'enfance de Montherlant, *Les Enfances de Montherlant*, H. Lefebvre, 1941.

<sup>44</sup> Henry de Montherlant et Roger Peyrefitte (1938-1941), *Correspondance*, Présentation et notes de Roger Peyrefitte et de Pierre Sipriot, Éditions Robert Laffont, 1983. Les lettres qu'échangent Montherlant et Peyrefitte portent exclusivement sur les relations que les deux écrivains entretiennent avec de jeunes garçons.

<sup>45</sup> « ... Remarquez que, le rêve ce serait 'la bonne blessure', par exemple, un bras de moins, le plus tôt possible. C'est la Croix de guerre, la médaille militaire, et puis surtout garé immédiatement et définitivement, même pour la prochaine guerre. », Lettre de Montherlant à sa grand-mère du 3 avril 1918 reproduite dans *Montherlant sans masque*, tome I *L'Enfant prodigue* (1895-1932), *op. cit.*, p. 62.

<sup>46</sup> L'Œuvre de l'Ossuaire de Douaumont, dirigée par le maréchal Pétain, est une association destinée à recueillir des fonds pour la construction d'un cimetière en mémoire des soldats tués à Verdun. Montherlant publie en 1924 un *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, réimprimé en 1932 dans *Mors et Vita, Essais*, *op. cit.*, p. 171-226.

<sup>47</sup> La ressemblance frappante entre le portrait que Mac Avoy fait de Montherlant en 1950 et celui que le peintre dresse de Costals dans l'édition illustrée des *Jeunes Filles* ne dissipe en rien la confusion entre l'écrivain et son personnage, *Les Jeunes Filles*, illustrations d'Edouard Mac Avoy, préface de Geneviève Dormann, Club des Amis du Livre, « Le Meilleur livre de la femme », 1965. Annexe 2.

<sup>48</sup> Hubert rend visite à Cyrille dans sa chambre d'hôpital et annonce à cet acteur homosexuel malade du sida que pour son anniversaire, il lui offre un mausolée au Père-Lachaise « juste en face d'Oscar Wilde et à deux pas de Montherlant », Copi, *Une visite inopportune* (1988), Christian Bourgeois éditeur, 1999, p. 14-15. Montherlant, on le sait, n'a pas été enterré mais incinéré : Jean-Claude Barat et Gabriel Matzneff ont dispersé ses cendres à Rome en 1973. Copi mêle avec humour les références à Montherlant et à Wilde, qui, lui, est bien enterré au Père-Lachaise. En outre, l'homosexualité dissimulée de Montherlant s'oppose à celle de l'écrivain irlandais, qui fit scandale.

<sup>49</sup> « C'est un truc de pédés ça : de parler tout le temps, de tout se dire. Un truc de pédés et de femmes. C'est dans Montherlant, ça doit être vrai », rétorque François à son amant lorsque ce dernier lui demande de se confier à lui, *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998). C'est en ces termes crus que Patrice Chéreau renvoie le spectateur à l'homosexualité et à la réputation de misogyne de l'auteur des *Jeunes Filles*. Dans ce film, l'allusion à Montherlant s'insère dans une série de références et d'hommages à des artistes homosexuels, parmi lesquels Francis Bacon et Bernard-Marie Koltès.

L'idée selon laquelle l'écrivain a redoublé de ruses pour magnifier son existence et dissimuler des pans entiers de sa vie privée fait désormais figure de lieu commun. L'image d'homme de théâtre<sup>50</sup> de Montherlant entretient également sa réputation de maître des illusions. Plus globalement, son style noble et corseté inspire la défiance, fusse-t-elle teintée d'admiration. On y voit une couverture dans laquelle se drape l'écrivain pour masquer ses faiblesses et dissimuler ses secrets. Dans le prolongement de la biographie de Sipriot, intitulée *Montherlant sans masque*, les ouvrages et les articles récents sur l'auteur et sur son œuvre continuent à exploiter la métaphore du jeu. La biographie de Philippe Alméras publiée en 2009 a pour titre *Montherlant : une vie en double* et se propose de révéler les diverses facettes d'un « homme aux couloirs séparés<sup>51</sup> ». Trois ans auparavant, Patrick Brunel avait mis en lumière « l'esthétique du 'double jeu'<sup>52</sup> » de l'écrivain, tout en se gardant de sombrer dans les jugements réprobateurs et les interprétations démasquantes. C'est dans cette perspective que se situe notre étude. Dépensionner le rapport du lecteur à Montherlant exige en effet de renouveler l'approche du jeu, lequel ne se borne pas chez l'auteur à un artifice machiavélique.

Partir de la représentation du jeu dans l'œuvre est déjà en soi une manière de lutter contre la tentation de plaquer sur les textes ce qu'on sait ou croit savoir de l'auteur. Cette démarche vise également à unifier une œuvre très étendue — *La Relève du matin*<sup>53</sup> est publié en 1920 et *La Marée du soir*<sup>54</sup>, regroupant les volumes des *Carnets* écrits entre 1968 et 1971, paraît en 1972 — et *a priori* fort disparate. La grande diversité générique de cette production, alliant théâtre, roman, poésie, carnets, essais, articles et récits de voyage<sup>55</sup> n'est qu'une des facettes du dilettantisme de l'écrivain, qui glorifie « l'alternance<sup>56</sup> » sous toutes ses formes.

<sup>50</sup> La formule d'Aldous Huxley est à cet égard assez symptomatique : « La France a deux dramaturges : Claudel et Montherlant. », *Observer*, septembre 1961, propos cités dans *L'Avant-Scène Théâtre, Spécial Montherlant L'Exil-Malatasta*, n° 379-380, 1<sup>er</sup>-15 mai 1967, p. 96.

<sup>51</sup> Nous reprenons une des expressions de la quatrième de couverture de la biographie de Philippe Alméras : « Se partageant entre une carrière publique soigneusement conduite et une vie privée jalousement protégée, voici l'homme des couloirs séparés. » Nous mentionnons en introduction l'ouvrage de Philippe Alméras mais nous nous référerons surtout à la biographie de Pierre Sipriot, beaucoup plus documentée.

<sup>52</sup> Patrick Brunel, « 'Esprit de légèreté' et esthétique du 'double jeu' chez Montherlant », *La Pensée du paradoxe, Approches du Romantisme, Hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 379-406.

<sup>53</sup> Henry de Montherlant, *La Relève du matin* (1920), *Essais*, op. cit., p. 3-169.

<sup>54</sup> Henry de Montherlant, *La Marée du soir (Carnets 1968-1971)*, Gallimard, 1972.

<sup>55</sup> Recueil de textes publié pour la première fois en 1939, *Un voyageur solitaire est un diable* est largement inspiré des pérégrinations de l'écrivain, qui parcourt le bassin méditerranéen entre 1925 et 1934. Cette œuvre peut en cela se rapprocher du récit de voyage, même s'il s'agit moins d'une narration structurée que d'une compilation d'observations et de réflexions : l'œuvre est d'ailleurs recueillie dans le volume des *Essais*, op. cit., p. 335-457.

<sup>56</sup> Montherlant n'a eu de cesse de décliner cette notion d'*alternance*, qui se trouve exposée pour la première fois en 1925 dans « Syncrétisme et alternance », *Aux Fontaines du désir* (1926), op. cit., p. 235-245. L'alternance, qui consiste à « être de plain-pied avec tout », revient à unir dans la pratique des attitudes et des principes contradictoires.

La pratique souvent concomitante<sup>57</sup> de ces divers modes d'écriture renforce le sentiment d'hétérogénéité que peut éprouver le lecteur. Le classement de certaines œuvres dans un genre bien défini se révèle même parfois assez délicat. Aux douze pièces publiées entre 1943 et 1965<sup>58</sup>, s'ajoutent *Pasiphaé*, « poème dramatique<sup>59</sup> » publié en 1936, *Un incompris*<sup>60</sup> et *L'Embroc*<sup>61</sup>, deux « œuvrette[s]<sup>62</sup> » destinées à combler un blanc théâtral. L'insertion d'un recueil aussi composite que *Les Olympiques* dans le premier volume des *Romans* de l'écrivain ne va pas non plus de soi. Parce qu'il mêle dialogues, récits, essais et poèmes, ce texte, publié en 1924, ne peut se définir comme un roman. Le problème se pose encore plus nettement pour *Encore un instant de bonheur*, série de poèmes publiée en 1934 et intégrée elle aussi au premier volume des *Romans*. Quant à *La Relève du matin*, recueil paru en 1920, il figure parmi les *Essais* de l'écrivain mais aurait pu tout aussi bien trouver sa place dans le premier volume des *Romans*. Le statut générique de *Paysage des Olympiques*<sup>63</sup>, collection de photographies de Karel Egermeier<sup>64</sup> commentées par Montherlant, est encore plus difficile à établir. S'agit-il d'un prolongement, en images, des réflexions menées quinze ans plus tôt dans *Les Olympiques*, d'un album érotique<sup>65</sup> célébrant la beauté des corps dans l'effort ou d'un retour opéré par l'écrivain sur son expérience du stade ? Une œuvre comme *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*<sup>66</sup> défie également les tentatives de catégorisation. En faisant revivre les trois adolescents qui lui ont servi de modèles dans *Le Songe* et *Les*

<sup>57</sup> On notera toutefois que le genre de la poésie, privilégié par l'écrivain au début de sa carrière — *Les Olympiques* est publié en 1924, *Encore un instant de bonheur* en 1934 —, est délaissé par la suite.

<sup>58</sup> Avant 1943, date de publication de *Fils de personne*, l'auteur avait fait paraître *L'Exil*, pièce qu'il écrit en 1914, à l'âge de dix-neuf ans.

<sup>59</sup> Nous reprenons le sous-titre générique de cette œuvre, *Théâtre, op. cit.*, p. 67-95. La difficulté d'inscrire *Pasiphaé* dans un genre littéraire précis s'explique en partie par le fait qu'il s'agit d'un morceau, d'une ébauche des *Crétois*, œuvre qui ne sera jamais publiée : « *Pasiphaé*, écrite en 1928, créée en 1938, au Théâtre Pigalle, est la première pièce de moi — si l'on peut appeler pièce ce fragment — qui ait été représentée à Paris. », *ibid.*, p. 69.

<sup>60</sup> Nous avons déjà évoqué ce lever de rideau, que les directrices du Théâtre Saint-Georges avaient demandé à l'écrivain. Cette comédie en un acte, qui a finalement été supprimée, devait être jouée avant *Fils de personne* pour augmenter un peu la durée du spectacle, *Un incompris, ibid.*, p. 311-331.

<sup>61</sup> Ce dialogue entre le jeune capitaine d'une équipe de football et l'un de ses joueurs est, comme l'indique Montherlant dans une note, « une saynète tirée des *Olympiques* ». Écrite en 1963, cette adaptation durait un quart d'heure et devait allonger un spectacle donné au théâtre des Mathurins, où étaient représentés *Fils de personne* et un acte de *La Ville*, *L'Embroc, ibid.*, p. 1219-1235, p. 1221.

<sup>62</sup> C'est le mot qu'emploie Montherlant pour présenter *Un incompris*. L'auteur tient sans doute à ne pas mettre sur le même plan cette comédie en un acte et *Fils de personne*, son pendant tragique, *Un incompris, ibid.*, p. 313.

<sup>63</sup> Henry de Montherlant, *Paysage des Olympiques*, illustré de 87 photographies de Karel Egermeier, Grasset, 1940. Annexe 3.

<sup>64</sup> Karel Egermeier (1904-1986) est un photographe tchécoslovaque naturalisé français. Cet ancien moniteur des Éclaireurs de France, connu sous le nom d'Aiglon, s'est spécialisé dans la photographie de scouts. Dans l'introduction de *Paysage des Olympiques*, Montherlant insiste sur le fait que les photographies figurant dans cet ouvrage sont, à quelques exceptions près, non celles d'athlètes adultes mais de « 'juniors' et de 'cadets', du *molliter juvenis* et du *viriliter puer*, dont Egermeier, par sa formation scout, était d'ailleurs bien informé. », *ibid.*, p. 8.

<sup>65</sup> Jean-François Domenget rappelle que pour illustrer son album, Montherlant a fait poser deux de ses jeunes amants, *Montherlant critique*, Droz, 2003, p. 92.

<sup>66</sup> Henry de Montherlant, *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, Gallimard, 1973.

*Olympiques*<sup>67</sup>, l'auteur mène une réflexion sur l'amour et l'amitié tout en proposant une relecture ironique et tendre de ses récits de jeunesse. *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* compte ainsi parmi les œuvres qui mettent à mal le classement tripartite Théâtre/Romans/Essais trop souvent retenu pour aborder l'œuvre de Montherlant<sup>68</sup>. Paru en 1973, ce texte attire également notre attention sur les publications posthumes de l'écrivain, que nous tenons à intégrer au corpus de notre étude.

Parmi ces textes posthumes, il importe de différencier ceux qui ont été mis au point en tant que tels par l'auteur — c'est le cas de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* — de ceux qui ont été retrouvés et établis après sa mort. Ainsi, *Tous feux éteints (Carnets 1965, 1966, 1967, 1972 et sans dates)*<sup>69</sup>, ensemble de textes publiés en 1975 mais réunis par l'écrivain, se distingue de *Garder tout en composant tout (1924-1972)*, brouillons recueillis et déchiffrés par Jean-Claude Barat<sup>70</sup>. Figurera également dans notre corpus un écrit de jeunesse non publié du vivant de l'auteur et offrant un éclairage nouveau sur ses œuvres postérieures. Récit écrit à vingt ans et paru onze ans après la mort de Montherlant, *Thrasyllé*<sup>71</sup> se présente indéniablement comme une ébauche des *Garçons*<sup>72</sup>, roman publié en 1969. Sans surestimer l'intérêt littéraire de cette œuvre, on peut voir dans l'idylle entre Thrasyllé et Lycas une préfiguration de la liaison entre Alban et Serge au collège Notre-Dame du Parc. La publication en 1986 de *Moustique*<sup>73</sup> invite également à relire sous un autre jour les récits des errances de l'écrivain en Méditerranée. Ce « voyageur solitaire<sup>74</sup> » fut en réalité accompagné par un jeune serviteur arabe rencontré à Marseille en 1926<sup>75</sup>. Mais c'est la parution en 1983 de la *Correspondance* de Montherlant avec Roger Peyrefitte qui a le plus sensiblement

---

<sup>67</sup> L'écrivain revient sur les liens qu'il avait tissés avec la jeune athlète qui lui inspira le personnage de Dominique dans *Le Songe*. La jeune femme entretenue que l'auteur rencontre après la guerre servit de modèle au personnage de Douce dans *Le Songe*. Jacques Peyrony, le sportif de quatorze ans avec lequel Montherlant, alors âgé de vingt-quatre ans, se lia d'amitié durant cinq ans, est le personnage principal des *Olympiques*.

<sup>68</sup> « Auteur dramatique, essayiste, romancier » : c'est de cette manière qu'est présenté Montherlant dans la notice officielle de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henry-de-montherlant>, page consultée le 19/09/2012. Montherlant est élu à l'Académie française en 1960, au fauteuil d'André Siegfried.

<sup>69</sup> Henry de Montherlant, *Tous feux éteints, Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, Gallimard, 1975.

<sup>70</sup> « Un lent et minutieux travail a d'abord permis de déchiffrer des textes souvent illisibles, gribouillés à la hâte sur toutes sortes de papiers (publicités, courrier, factures, faire-part de décès). », précise Yasmina Barat dans l'introduction de *Garder tout en composant tout*, op. cit., p. 7-10, p. 9.

<sup>71</sup> Henry de Montherlant, *Thrasyllé*, illustré au burin par Albert Decaris, préface de Pierre Sipriot, Éditions du Grand-Pont, Lausanne, 1983.

<sup>72</sup> Henry de Montherlant, *Les Garçons* (1969), *Romans II*, op. cit., p. 429-851. Ce récit se présente comme la version romanesque de *La Ville* et atteste, comme nous aurons l'occasion de le voir, du goût de l'auteur pour les réécritures.

<sup>73</sup> Henry de Montherlant, *Moustique*, postface de Pierre Sipriot, La Table ronde, 1986.

<sup>74</sup> Nous faisons ici allusion à *Un voyageur solitaire est un diable*, titre pour le moins trompeur.

<sup>75</sup> Dans la postface de *Moustique*, Pierre Sipriot fait un détour par la biographie de l'écrivain, dont les vagabondages se firent en compagnie d'un boy, *Moustique*, op. cit., p. 187-194.

modifié le regard que le public porte sur l'œuvre. Ces lettres, que nous refusons d'exclure de notre corpus, ne peuvent être considérées comme des textes à part, qu'il faudrait oublier en raison de leur caractère *honteux* et *scandaleux*. Mais il ne s'agit pas non plus d'en faire la clé de tous les écrits de Montherlant. Le prisme du jeu, on le verra, offre la possibilité de rattacher cette correspondance ludique et cryptée à l'ensemble de l'œuvre, sans en minorer ni en exagérer l'importance.

Outre les textes posthumes, les œuvres de Montherlant illustrées, entre autres, par Edouard Mac Avoy<sup>76</sup> et Albert Decaris<sup>77</sup>, seront mentionnées à plusieurs reprises dans nos analyses. Non seulement parce qu'elles attestent de l'intérêt de l'écrivain pour le dessin, art qu'il a lui-même pratiqué<sup>78</sup>, mais aussi parce que les jeux auxquels s'adonnent ses héros occupent une place de choix dans les gravures des dessinateurs. À l'instar des illustrations, le paratexte abondant qui encadre l'œuvre oriente sensiblement notre lecture. Les préfaces, les postfaces et les notes plus ou moins tardives que l'écrivain prend soin d'ajouter à ses écrits lui permettent de justifier ses choix et de relire certains de ses textes à la lumière de l'ensemble de son œuvre. Le paratexte mérite en cela d'être envisagé comme une pratique d'écriture à part entière, ce qui ne signifie pas qu'il faille suivre sagement les recommandations et les mises en garde de l'écrivain. Le recul qu'exigent la lecture du paratexte et l'analyse de certains entretiens donnés à la presse et à la télévision se combine à la nécessité d'en discerner la dimension hautement stratégique, aspect que nous relierons aux diverses formes que prend le jeu pour l'écrivain.

Unifier l'œuvre hétérogène de Montherlant sous un concept aussi large et complexe que celui de jeu est loin d'être évident. Qu'y a-t-il en effet de commun et de propre à tout ce que nous appelons *jeu* ? Ce terme, désignant aussi bien l'activité de jouer que les jeux auxquels on peut s'adonner, regroupe des pratiques très différentes. Roger Caillois, qui, en 1958, dégage un certain nombre de critères visant à cerner la spécificité du jeu, ne cache pas son scepticisme devant la plasticité de ce concept. Il en vient même « à douter que des

---

<sup>76</sup> Les illustrations des *Jeunes Filles* que Mac Avoy réalise en 1965 ont été mentionnées précédemment mais cet artiste peintre a également illustré d'autres ouvrages de Montherlant : *Le Paradis à l'ombre des épées*, Société des Amis du Livre Moderne, 1952 ; *La Ville dont le prince est un enfant*, Hippocrate et ses amis, 1961 ; *Les Garçons*, Gallimard, 1973.

<sup>77</sup> Nous avons déjà fait allusion à la publication en 1983 de *Thrasylle*, récit de jeunesse de Montherlant illustré au burin par Albert Decaris.

<sup>78</sup> Quatre-vingt huit dessins de Montherlant (la plupart à la mine de plomb) ont été réunis et présentés par Pierre Sipriot, *Montherlant Dessins*, Copernic, 1979. Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition des dessins de Montherlant à la galerie Nevers, à Paris, du 23 mai au 30 juin 1979. On peut d'emblée noter que le jeu et le sport fournissent très fréquemment à l'écrivain un sujet d'inspiration. Bon nombre de ses dessins représentent en effet des toreros et des footballeurs. Annexe 4.

caractères communs permettent de définir le jeu et que celui-ci puisse, en conséquence, faire légitimement l'objet d'un travail d'ensemble.<sup>79</sup> » Cette malléabilité inhérente au jeu était d'ailleurs au fondement de la démarche de l'historien Johan Huizinga, qui, en 1938, considérait l'ensemble de la culture humaine et des pratiques culturelles sous l'angle ludique<sup>80</sup>. Plus récemment, le philosophe Stéphane Chauvier s'interroge sur la possibilité de saisir « l'essence unitaire de tout jeu.<sup>81</sup> » L'indétermination même de cette notion explique pour une large part les multiples usages qu'en fait Montherlant dans ses écrits. Il tire en effet parti de cette flexibilité pour modeler sa propre définition du jeu. Cette conception se voit infléchie, nuancée et parfois même corrigée en fonction des projets de l'auteur et du contexte de publication de ses œuvres.

Il serait néanmoins réducteur de s'en tenir à l'idée que toute situation peut être vue comme un jeu et que l'écrivain s'est contenté d'exploiter une faille définitionnelle. Nous nous appuierons sur les clarifications notionnelles proposées par Johan Huizinga, Roger Caillois et Colas Duflo pour faire apparaître les critères retenus ou au contraire écartés par Montherlant. L'isolement spatial, la délimitation temporelle<sup>82</sup>, l'inutilité et le caractère plaisant des pratiques ludiques sont par exemple fréquemment mis en évidence par l'auteur. Le jeu renvoie bien souvent dans l'œuvre à une activité « libre et séparée, soigneusement isolée du reste de l'existence<sup>83</sup> », premiers critères de définition proposés par Roger Caillois dans *Les Jeux et les hommes*. Montherlant souligne à maintes reprises la clôture du stade et de l'arène et l'hédonisme princier de ses héros, qui rejettent avec dédain les contraintes du *negotium* et de la vie quotidienne. Mais l'attachement des personnages à la discipline et leur hantise du désordre montrent que l'auteur ne conçoit pas le jeu sans une série de règles à respecter. Les activités qui retiennent son attention se situent davantage du côté du *game* que du *play*<sup>84</sup>.

---

<sup>79</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, « Folio essais », 1991, [ouvrage publié en 1958 et développé en 1967], p. 311-312.

<sup>80</sup> Johan Huizinga se propose de démontrer que le droit, le commerce, l'art et les sciences « prennent leurs racines dans le champ d'action ludique », *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Gallimard, 1951, p. 22.

<sup>81</sup> Stéphane Chauvier, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Vrin, « Chemins philosophiques », 2007, p. 8.

<sup>82</sup> Johan Huizinga souligne « la limitation temporelle et locale » de l'activité ludique, laquelle entretient pour cette raison des relations étroites avec le sacré, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 29.

<sup>83</sup> « Le jeu est essentiellement une occupation séparée, soigneusement isolée du reste de l'existence, et accomplie en général dans des limites précises de temps et de lieu. », Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 37. Quatre autres critères, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre étude, sont dégagés par Roger Caillois : le caractère incertain du dénouement de la partie, l'improductivité du jeu, la soumission du joueur à un ensemble de règles et son entrée dans un monde fictif.

<sup>84</sup> Là où le français n'a qu'un seul mot, l'anglais dispose de deux termes pour distinguer le jeu comportant des règles socialement admises (*game*) du jeu se déployant librement, sans règles (*play*). Le pédiatre et psychanalyste Donald Woods Winnicott, dont le champ d'observation porte sur les premiers stades de développement de l'être humain, s'intéresse aux jeux non réglés du nourrisson et de l'enfant en bas âge :

Dans ses écrits, les terrains de jeux se présentent majoritairement comme des espaces de « liberté réglée<sup>85</sup> », pour reprendre la définition énoncée par Colas Duflo dans *Jouer et philosopher*. Le goût prononcé de Montherlant pour la règle confère aux activités ludiques de ses héros un caractère fort contraignant, susceptible de remettre en question l'antinomie traditionnelle entre jeu et sérieux, tour à tour confortée et récusée dans l'œuvre.

Si l'écrivain tient à donner une unité aux diverses pratiques qu'il décrit, il s'intéresse souvent à des activités qui ne relèvent pas directement du jeu. Mis à part la belote et la loterie<sup>86</sup>, méprisées par l'écrivain, les jeux qu'on peut dire d'institution — les cartes, les échecs et ce qu'on appelle plus globalement les jeux de société — sont peu présents dans son œuvre. Sans doute parce que leur appartenance au domaine ludique est trop évidente pour l'écrivain, qui aime par-dessus tout s'approprier une notion. L'approche englobante du jeu que nous privilégions dans cette étude vise à rendre compte de la liberté avec laquelle Montherlant s'empare d'activités *a priori* non ludiques. Par exemple, la séduction, qui compte parmi les passe-temps de prédilection de Guiscart<sup>87</sup> et du narrateur de *La Petite Infante de Castille*, n'est pas à proprement parler un jeu. Mais les stratégies mises en œuvre par le prédateur, les risques qu'il encourt et le plaisir que lui procure la chasse amoureuse revêtent un caractère ludique. Le lien étroit que Montherlant tisse entre le jeu et la séduction n'est pas nouveau, que l'on pense à la figure du libertin ou à celle du dandy. Don Juan est « une constante dans toute son œuvre<sup>88</sup> », note Francisco Hernandez, qui se réfère non seulement au Don Juan vieillissant de *La Mort qui fait le trottoir*<sup>89</sup> mais aussi au Costals des *Jeunes Filles*, « l'un des prototypes du séducteur les plus célèbres de la littérature du XX<sup>e</sup>

---

gazouillis, activités buccales, manipulations d'objets, lesquels, on le verra, jouent un rôle d'intermédiaire entre le moi et le non-moi. *Jeu et réalité*, traduction française de *Playing and reality*, ne rend pas compte du choix opéré par Winnicott. Au début de la préface qu'il rédige de cette œuvre, Jean-Bertrand Pontalis revient sur cette « lacune » de la langue française : « pour l'adulte engagé dans une partie de football ou de go et pour le petit enfant qui imprime un mouvement à son hochet ou babille avec son ours en peluche, nous parlons également de jeux. », *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (1971), Gallimard, « Folio Essais », 1975, p. 7-17, p. 7. Néanmoins, l'opposition entre *game* et *play* est moins nette qu'il n'y paraît. Comme l'attestent les exemples sur lesquels s'appuie Winnicott, il peut y avoir du *game* dans le *play*, même si les règles échappent au joueur et à l'observateur. À la différence entre *game* et *play* s'ajoute la distinction entre *play* et *playing*, participe substantivé indiquant un mouvement, un processus en train de s'effectuer et non un produit fini, achevé.

<sup>85</sup> Colas Duflo, *Jouer et philosopher*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 60.

<sup>86</sup> Nous reviendrons sur le regard critique que l'auteur porte sur ces deux divertissements.

<sup>87</sup> Guiscart est le peintre hédoniste de *La Rose de sable*. Son flegme et son insolence tranchent avec la droiture naïve du lieutenant Auligny, le personnage principal du roman, *La Rose de sable* (1967), *Romans II*, *op. cit.*, p. 1-426.

<sup>88</sup> Francisco Hernandez, « Montherlant », *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 650-655, p. 651.

<sup>89</sup> Henry de Montherlant, *La Mort qui fait le trottoir* (1958), *Théâtre*, *op. cit.*, p. 1009-1093. Lors de sa première édition, en avril 1958, la pièce est intitulée *Don Juan*. Le titre définitif de la pièce est adopté en 1972.

siècle.<sup>90</sup> » L'inscription des héros de Montherlant dans une tradition littéraire de célibataires jouisseurs et désinvoltes explique les analogies récurrentes entre le libertinage et le jeu dans l'œuvre. L'appartenance de la corrida et de la guerre à la sphère ludique est beaucoup plus discutable dans la mesure où ces deux pratiques ont souvent une issue tragique.

La mort du taureau et, plus rarement, celle du torero à la fin de la corrida empêchent de considérer cette activité comme un jeu. Mais l'auteur des *Bestiaires*, qui revient à de multiples reprises sur ses propres prouesses tauromachiques, tient à faire ressortir les composantes ludiques de cet art extrêmement codifié. Johan Huizinga souligne la parenté entre le jeu et le combat de taureaux, qui, dans la culture espagnole, « continue jusqu'à ce jour le phénomène des *ludi romani*<sup>91</sup> ». Pour Montherlant, l'alliance de la contrainte et du plaisir qui caractérise la corrida est très proche de la liberté cadrée dont dispose le joueur. La confrontation de son œuvre à celles d'autres *aficionados* tels que Leiris et Hemingway nous amènera à pointer les interrogations que soulève cette pratique, relevant à la fois du rite, du sport, du spectacle et du jeu. Par exemple, le « Glossaire explicatif de certaines expressions employées en tauromachie<sup>92</sup> » qui suit *Mort dans l'après-midi* comporte une entrée « *jugar* », verbe employé pour désigner le moment où les matadors s'approchent du taureau « en jouant sans provoquer de charge<sup>93</sup> ». Si la présence de ce verbe dans le glossaire d'Hemingway tend à souligner le caractère ludique de la corrida, la définition qui en est donnée revient à exclure du jeu les autres étapes de la course. Le fait que la corrida se dérobe à toute définition en fait une référence métaphorique privilégiée. Mais pour cette même raison, les analogies entre l'existence et le combat qui se joue dans l'arène ou entre l'acte d'écrire et les risques encourus par le torero sont mises en doute, voire discréditées. Cette ambivalence, on le verra, transparaît notamment dans l'usage métaphorique et symbolique que Montherlant et Leiris font de la corrida.

La guerre, dont l'écrivain fit l'expérience en tant qu'acteur et que spectateur<sup>94</sup>, est fréquemment rattachée au jeu dans l'œuvre. Cette annexion est d'évidence une entorse aux

---

<sup>90</sup> Francisco Hernandez, « Montherlant », *op. cit.*, p. 651.

<sup>91</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 286. Dans la Rome antique, les combats de gladiateurs, dont l'issue était souvent mortelle, faisaient partie des *circenses*, les jeux du cirque.

<sup>92</sup> Ernest Hemingway, « Glossaire explicatif de certaines expressions employées en tauromachie », *Mort dans l'après-midi* (1932), *Œuvres romanesques I*, édition présentée, établie et annotée par Roger Asselineau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 1239-1298.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 1262.

<sup>94</sup> Son expérience de soldat lors de la Première Guerre mondiale est transposée dans *Le Songe* (1922), *Romans*, *op. cit.*, p. 3-217. Réformé pour blessure, il est nommé correspondant de guerre pour *Marianne* et assiste en 1940 aux combats de la Somme et de l'Oise. Cette période est décrite dans *Le Rêve des guerriers* (1940), *Essais*, *op. cit.*, p. 1379-1419.



critères couramment utilisés pour délimiter les contours du domaine ludique. Mais en assimilant la guerre à un tournoi et à une compétition codifiée, Montherlant, qui cultive son image de chevalier égaré dans la modernité, s'inscrit en réalité dans une longue tradition. Dans *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, ouvrage paru en 1901, l'historien Jean-Jules Jusserand revient sur la ressemblance troublante qui a longtemps existé entre le combat réel et son simulacre ludique : « Entre la guerre et les jeux, l'union était si étroite qu'il est souvent difficile de décider si tel exercice doit être classé sous la rubrique guerre ou sous la rubrique jeu.<sup>95</sup> » Esthétisée et déréalisée, la guerre est perçue par Montherlant et par ses héros comme un jeu risqué offrant à chacun l'occasion de se singulariser. Dans cette optique, l'expérience du front ne fait qu'intensifier la situation agonistique<sup>96</sup> sur laquelle reposent bon nombre de jeux. Cette conception ludique de la guerre joue bien des tours à l'écrivain, qui se voit, non sans raison, taxé d'inconséquence à la Libération. L'emploi du mot *jeu*, jugé déplacé, voire indécent, dans un contexte aussi sérieux et aussi tragique que la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation nous conduira à pointer les dérives de la métaphore ludique.

La composante ludique du sport a beau être plus évidente que celle de la guerre et de la corrida, elle mérite d'être interrogée. Les travaux récents de Georges Vigarello attirent notre attention sur la corruption, le dopage des athlètes et la transformation progressive des compétitions en *shows*<sup>97</sup>. La professionnalisation du sport ces dernières décennies a indéniablement porté atteinte à son caractère ludique. Certes, Montherlant exclut de son champ d'observation le sport professionnel, qui, en 1920, ne peut être comparé à ce qu'il est aujourd'hui. Mais l'intensité des entraînements des athlètes dont il est question dans *Les Olympiques* donne déjà à leurs exercices physiques une dimension ascétique. L'activité des sportifs, même amateurs, se rapprocherait ainsi davantage du travail, du labeur, que de la pure détente. L'intérêt de l'auteur pour la pratique sportive, dont la démocratisation va de pair avec l'accroissement du temps libre, nous conduit en tout cas à élargir nos réflexions au domaine des loisirs. À l'instar des activités ludiques, les loisirs sont censés offrir la « possibilité ou permission de faire ce que l'on veut, une fois achevé ou suspendu le faire-obligé ou le faire

---

<sup>95</sup> Jean-Jules Jusserand, *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France* (1901), Paris-Genève, Slatkine, 1986, p. 18.

<sup>96</sup> Le classement établi par Roger Caillois distingue quatre grandes catégories de jeux, qui ne sont pas exclusives. L'*agôn* renvoie aux compétitions, l'*alea* regroupe les jeux reposant sur le hasard, la *mimicry* désigne les pratiques fondées sur le faire semblant et l'*ilinx* est motivée par la recherche du vertige. Voir les tableaux de répartition des jeux, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 92 ; p. 122. Annexe 5.

<sup>97</sup> Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif*, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2002.

contraint.<sup>98</sup> » La libération à l'égard des obligations sociales, familiales et domestiques est en effet un point sur lequel se rejoignent le jeu et le loisir. Si, pour reprendre l'image du sociologue Paul Yonnet, le loisir est « un pur contenant, une enveloppe de temps libérée des temps de contraintes<sup>99</sup> », le jeu ne peut pas systématiquement se définir comme le contenu de cette poche vide. Bon nombre de loisirs mentionnés par l'écrivain — la construction de maquettes, les collections, le cinéma, la généalogie — ne sont pas véritablement des jeux. Il s'agira de voir comment l'auteur rattache ces passe-temps au domaine ludique, en assimilant par exemple les recherches héraldiques à un jeu de piste. Parce qu'il suppose l'immersion dans un univers fictionnel<sup>100</sup>, le cinéma se rapproche de certains divertissements reposant sur ce que Roger Caillois nomme la *mimicry*, le faire-semblant<sup>101</sup>.

Outre qu'il entretient des relations étroites avec le jeu, le loisir a longtemps été la chasse gardée de l'aristocratie, caste à laquelle se targue d'appartenir Montherlant. Le choix que fait l'auteur de s'intéresser à des occupations que certains jugent frivoles, inutiles et coûteuses est loin d'être fortuit. La construction de son image d'homme de loisir passe par la valorisation d'un certain nombre d'activités allant à l'encontre d'une logique *bourgeoise* fondée sur la besogne, l'épargne et la recherche de profit. Les enquêtes sociologiques menées par Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot<sup>102</sup>, Éric Mension-Rigau<sup>103</sup> et Monique de Saint Martin<sup>104</sup> ont mis en évidence le rôle central des activités improductives et non lucratives dans le milieu nobiliaire. L'inutilité des occupations prisées par les membres de cette caste traditionnellement associée à l'oisiveté n'est qu'apparente. Ces pratiques *a priori* désintéressées doivent permettre à l'aristocratie de se distinguer de la bourgeoisie, avec laquelle on la confond trop souvent, et de marquer des points dans le jeu social. Cet aspect n'a bien entendu pas échappé à Montherlant moraliste, qui contemple, non sans amusement, les roueries du monde. Les liens privilégiés entre *otium* et aristocratie, que nous convoquerons

<sup>98</sup> Paul Yonnet, *Travail, loisir : Temps libre et lien social*, « Bibliothèque des sciences humaines », Gallimard, 1999, p. 7. Le sociologue rappelle à ce sujet que *licere*, le verbe latin dont est issu le mot *loisir*, signifie *il est permis* et qu'il a donné à la fois *licence* et *licite*.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

<sup>100</sup> Avec les jeux, les rêves et les récits de fiction, le cinéma compte parmi les dispositifs fictionnels analysés par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999, p. 296.

<sup>101</sup> Dans le tableau de répartition de Roger Caillois, le cinéma figure dans la rubrique « Mimicry » aux côtés du carnaval, du théâtre et du culte de la vedette, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 122. Annexe 5.

<sup>102</sup> Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *La Chasse à courre, Diversité sociale et culte de la nature*, Petite Bibliothèque Payot, 2003 ; *Les Ghettos du Gotha, Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Seuil, 2007.

<sup>103</sup> Monique de Saint Martin, « La noblesse et les sports nobles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 80, novembre 1989 ; *L'Espace de la noblesse*, Éditions Métailié, « Leçons de choses », 1993 ; *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, sous la direction de Didier Lancien et Monique de Saint Martin, postface de Pierre Bourdieu, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

<sup>104</sup> Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois, Éducation, tradition, voleurs*, Plon, 1994.

pour définir le jeu comme un espace de représentation et d'héroïsation, peuvent aussi expliquer les craintes que fait naître chez l'auteur la démocratisation des loisirs. La massification des passe-temps et l'homogénéisation des rythmes auxquelles assiste Montherlant entrent en tension avec la fonction singularisante qu'il souhaite donner au jeu.

Pour rendre compte de l'ambivalence du regard que cet aristocrate né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pose sur la multiplication et l'industrialisation des loisirs, il importe de replacer l'œuvre dans son contexte. La féminisation du sport ou encore l'engouement de la France occupée pour le théâtre et le cinéma façonnent les écrits de Montherlant. Le travail de contextualisation que nous entendons mener situe cette étude dans le sillage des recherches de Jean-François Domenget, qui, dans son ouvrage paru en 2003, rétablit la place de Montherlant dans la vie littéraire des années vingt aux années soixante-dix. En faisant dialoguer l'œuvre avec celles de Gide, de Morand et d'autres écrivains, l'auteur de *Montherlant critique* reconsidère l'image convenue d'un aristocrate hautain, indifférent aux préoccupations de ses contemporains. Dans le cadre d'une étude sur les jeux et les loisirs, cette contextualisation doit se combiner à une approche sociologique, à même de mettre en évidence les logiques sociales qui sous-tendent la représentation des pratiques culturelles dans l'œuvre. Le concept d'autocontrôle développé par Norbert Elias<sup>105</sup> nous fournira par exemple un éclairage intéressant pour décrire les contraintes auxquelles se plient constamment les joueurs de Montherlant, redoutant plus que tout de perdre la face. À ce sujet, la notion d'interaction sociale, forgée dans les années soixante-dix par Erving Goffman<sup>106</sup>, nous aidera à déceler les enjeux des matchs que disputent les héros. Pour faire émerger les critères sur lesquels s'opère la hiérarchisation des jeux dans l'œuvre, nous nous appuierons, entre autres, sur l'opposition entre le sain et le malsain, qui structure selon Georges Vigarello<sup>107</sup> les habitudes corporelles, et sur la logique de distinction à laquelle sont soumises les préférences culturelles<sup>108</sup>.

La part de l'imprégnation familiale et de l'appartenance sociale dans la représentation des loisirs nous conduira à souligner le rôle du jeu dans l'élaboration de l'image de l'écrivain, et ce dès le début de sa carrière. La publication des *Olympiques* en 1924 a fait de Montherlant le représentant d'un athlétisme héroïque, image qui s'est quelque peu ternie au gré des années

---

<sup>105</sup> Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs* (1969), Calmann-Lévy/Pocket, « Agora », 1973 ; *La Société de cour* (1974), Flammarion, 1985.

<sup>106</sup> Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1974.

<sup>107</sup> Georges Vigarello, *Le Sain et le Malsain, Santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, Éditions du Seuil, 1993.

<sup>108</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1979.

mais qui reste suffisamment vivace pour qu'un centre sportif parisien porte son nom<sup>109</sup>. La fidélité de l'auteur aux mêmes épisodes — le collège, la corrida, la guerre et le sport — invite à ne pas dissocier le jeu comme thème du jeu comme pratique concrète. La transposition, certes souvent idéalisée, d'expériences vécues<sup>110</sup> montre que l'écrivain entend légitimer le choix de ses sujets en se référant constamment à ses propres pratiques. L'opiniâtreté avec laquelle il travaille les mêmes matériaux vise à donner une cohérence à l'ensemble de son œuvre. Cette constance thématique s'inscrit dans une stratégie à la fois auctoriale et éditoriale. La liste des œuvres de Montherlant figurant au seuil de *Pages de tendresse*, recueil publié chez Grasset<sup>111</sup> en 1928, associe clairement l'écrivain à un certain nombre de « mots-clés » : « *Les Bestiaires*, roman, 1926 (les taureaux) », « *Le Songe*, roman, 1922 (la guerre) », « *Les Olympiques*, 1924 (le corps, les sports)<sup>112</sup> ». Dans une note des *Garçons*, récit publié en 1969, l'auteur lui-même continue à recourir à ces raccourcis thématiques lorsqu'il rétablit l'ordre chronologique de sa trilogie romanesque : « *Les Bestiaires* (la tauromachie), puis *Les Garçons* (le collège), puis *Le Songe* (la guerre)<sup>113</sup> ». Une telle continuité n'exclut pas de sensibles évolutions dans le traitement que l'écrivain réserve au jeu tout au long de son œuvre. Le regard de praticien que le jeune Montherlant pose sur la corrida et sur le sport se distingue nettement de la vision du jeu qui émane des derniers écrits. Le fait que ces activités soient délaissées par l'auteur leur confère une dimension symbolique de plus en plus appuyée. Cette métaphorisation progressive s'accompagne d'un pessimisme croissant : l'attachement de l'écrivain au jeu se teinte d'amertume. La soixantaine d'ouvrages que l'auteur publie en cinquante ans porte indéniablement les traces de ce changement, même si le retour des mêmes images et des mêmes épisodes tend souvent à l'atténuer.

<sup>109</sup> Le centre municipal Henry de Montherlant est situé boulevard Lannes, dans le seizième arrondissement. Il est amusant de constater que, si l'on excepte le stade, cet espace est essentiellement dévolu à la natation et au tennis, sports qui n'ont guère retenu l'attention de l'écrivain. Nous reviendrons sur le dédain que l'auteur des *Olympiques* affiche à l'égard des joueurs et des joueuses de tennis, trop mondains à ses yeux. Quant à la natation, elle est peu présente dans l'œuvre. Dans le poème « Calanque », on ne peut pas vraiment parler de natation lorsque l'auteur évoque une jeune fille qui se tient à la poupe d'une barque et se laisse « emporter entre deux eaux », « Poèmes d'inspiration française », *Encore un instant de bonheur, Romans, op. cit.*, p. 712. La seule référence à la natation comme pratique sportive à proprement parler est plutôt ironique et concerne M. Dandillot, sportif puni par son excès de zèle : « Dès les premiers jours du sport athlétique en France (il avait vingt et un ans en 1887), il s'était passionné pour ces choses, et avait créé à N... un club sportif ; la natation surtout l'excitait, et il s'en était fait l'apôtre. », *Pitié pour les femmes, ibid.*, p. 1079-1222, p. 1084.

<sup>110</sup> Pierre Sipriot, *Album Montherlant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979. Voir photographies de l'auteur, Annexe 6.

<sup>111</sup> Montherlant publie ses romans chez Grasset et ses pièces chez Gallimard, choix que Jeanyves Guérin relie au dilettantisme de l'écrivain et aux « paradoxes qu'il aime à distiller. », « Classicisme de Montherlant », *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2007, p. 365-369, p. 365.

<sup>112</sup> Henry de Montherlant, *Pages de tendresse*, pages choisies et pages inédites, Grasset, 1928, voir Annexe 7.

<sup>113</sup> *Les Garçons*, « Note », *Romans II, op. cit.*, p. 431. *Le Songe* (1922), *Les Bestiaires* (1926) et *Les Garçons* (1969) sont présentés par l'auteur comme les trois volets de *La Jeunesse d'Alban de Bricoule*.

Tout en faisant apparaître les évolutions que masque la reprise obsessionnelle de certaines formules, nous serons amenée à pointer les écueils d'une approche strictement diachronique. L'opposition entre les sportifs fougueux des récits de jeunesse et les personnages cyniques et fébriles qui peuplent les œuvres tardives est trop réductrice pour être satisfaisante. À cela s'ajoutent les problèmes de datation que posent bon nombre de textes. S'en tenir aux dates de publication des œuvres pour dégager, de manière schématique, les différentes étapes de la relation qui unit l'écrivain au jeu est voué à l'échec. La présence de carnets non datés brouille les repères chronologiques du lecteur. L'écart parfois très important entre la date de rédaction et la date de publication d'un texte est également à prendre en compte. Si Montherlant ne publie pas de pièces entre 1929 et 1942<sup>114</sup>, il ne délaisse pas pour autant le genre théâtral durant cette période. De la même manière, les quinze années qui séparent la parution des *Lépreuses* de celle du *Chaos et la nuit*, en 1963, ne signifient pas que l'auteur tourne le dos à l'écriture romanesque. Non seulement la rédaction d'un texte peut s'étaler sur des décennies — c'est le cas, on le verra, de *La Ville* et de *La Rose de sable* — mais l'auteur aime différer la publication de ses œuvres et la représentation de ses pièces<sup>115</sup>. La « méthode d'incubation<sup>116</sup> » dont Montherlant est coutumier déjoue ainsi quelque peu les tentatives de périodisation. Ce temps d'infusion s'accompagne souvent de retouches et de suppressions, dont nous tenterons de cerner les enjeux.

La part de stratégie qui entre dans ces contretemps habilement cultivés par l'auteur invite à souligner les liens entre le jeu et l'écriture dans l'œuvre. Le ludisme existentiel qu'affiche Montherlant transparaît en particulier dans le choix des intrigues. La ruse est un ressort dramatique et romanesque constamment exploité par l'écrivain. On pense au complot fomenté contre Alvaro, au guet-apens tendu aux collégiens des *Garçons* et à la mauvaise plaisanterie dont est victime le héros de *Brocéliande*. Tout au long de cette étude, le jeu servira de passerelle, de point de jonction entre l'éthique et l'esthétique de Montherlant. Peut-on pour autant parler d'une écriture ludique ? À juste titre, André Blanc ne note de la part de l'auteur « aucun souci de rénovation théâtrale fracassante » ou de « bouleversement systématique de la méthode narrative dans ses romans<sup>117</sup> ». Sans perdre de vue le classicisme de cette esthétique, en pointer les aspects ludiques permettra d'éclairer les rapports de Montherlant à son œuvre et à son époque. La désinvolture et la légèreté avec lesquelles il

<sup>114</sup> *L'Exil* est publié en 1929 et *La Reine morte* en 1942.

<sup>115</sup> Nous reviendrons sur la défiance de l'écrivain à l'égard de la scène.

<sup>116</sup> C'est la formule qu'emploie Pierre Sipriot dans la postface de *Moustique*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>117</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 5.

envisage l'actualité montrent à quel point le jeu informe sa conception du rôle de l'écrivain. L'artiste engagé, embourbé dans le présent, sert souvent de repoussoir à l'auteur. Mais l'opposition entre jeu et engagement, à laquelle il se réfère constamment, se voit décrédibilisée par certaines de ses prises de position. Ses choix et ses décisions se font en effet souvent sur le mode ludique de la légèreté et de la mise à distance. Tout joueur qu'il est, Montherlant ne peut se soustraire à l'épreuve du réel. L'écart entre les principes énoncés dans l'œuvre et leur mise en application fera apparaître la fragilité de l'édifice ludique que l'écrivain s'est échiné à bâtir.

Avant d'en signaler la vulnérabilité, il importe de dégager les fondements sur lesquels repose l'univers ludique de Montherlant. La clôture et la codification de cet espace l'apparentent à un *ordre*, terme qui entre en résonance avec les valeurs conservatrices auxquelles l'auteur est attaché. La soumission à la règle, la maîtrise de soi et l'affirmation de sa virilité comptent parmi les préceptes que doit suivre celui qui franchit le seuil de l'arène, du collège et du stade. La description de l'*ordre ludique* sur laquelle s'ouvre cette étude s'attachera à souligner le lien de continuité entre les pratiques balbutiantes de l'enfant, les rites de passage de l'adolescent et les manœuvres subtiles du libertin ou du prêtre incroyant<sup>118</sup>.

Mais l'initiation ne se limite pas à l'apprentissage d'un ensemble de codes, elle doit permettre au joueur d'opérer une sélection parmi la masse croissante de loisirs qui lui sont proposés. La ligne de partage que l'auteur trace entre les distractions de qualité et les divertissements méprisables ne se confond pas totalement avec celle que laisse présager sa condition de gentilhomme. Le mélange de soumission et d'irrévérence avec lequel Montherlant se conforme aux règles du jeu de la noblesse fera l'objet de notre deuxième partie. L'intérêt de l'auteur pour certains loisirs *populaires* — adjectif qu'il conviendra de définir et de relier au fantasme de naturel qui traverse l'œuvre — trahit le désir d'échapper aux étiquettes qui lui sont trop hâtivement accolées.

Le joueur imprévisible auquel s'identifie l'écrivain entend ainsi se démarquer du petit-bourgeois économe et du père de famille besogneux, dénués de toute fantaisie. Cultiver le mystère et entretenir les malentendus fait partie du jeu, au risque de déplaire et de décevoir. C'est sur l'analyse des atouts et des faiblesses du joueur que s'achèvera cette étude. Mesurer l'impact du jeu sur la réception de l'œuvre nous conduira à souligner la responsabilité de

---

<sup>118</sup> Nous pensons ici au personnage de l'abbé de Pradts dans *La Ville* et dans *Les Garçons*.

l'auteur dans l'élaboration de sa propre image, en veillant à ne pas occulter le rôle joué par la critique et les lecteurs.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **ENTRER DANS L'ORDRE LUDIQUE**





La découverte du jeu prend souvent, dans l'œuvre de Montherlant, la forme d'une expérience initiatique marquée par la découverte d'un monde séparé de la réalité quotidienne. Loin de réduire le jeu à une simple pratique, l'écrivain tente d'en faire un univers alternatif. *L'ordre ludique*, expression *a priori* oxymorique, nous servira à désigner cette aire normée, distincte du monde habituel et réservée à des pratiques relevant plus ou moins directement du jeu. Cet ordre, qui se construit et se redessine tout au long de l'œuvre, des années vingt aux années soixante-dix, se caractérise en effet par une oscillation permanente entre la discipline et la fantaisie, la mesure et la turbulence, le respect de la règle et la transgression. Les deux pôles de l'activité ludique dégagés par Roger Caillois, la *paidia* et le *ludus*, « l'exubérance espiègle et primesautière<sup>119</sup> » et son opposé, le besoin de « se plier à des conventions arbitraires<sup>120</sup> », montrent que cette tension est d'abord inhérente au jeu. Mais chez Montherlant, en qui on a souvent vu un défenseur de l'ordre et des valeurs conservatrices, ce tiraillement prend une résonance particulière. L'attachement de l'auteur à la règle et son goût pour les activités codifiées sont compensés par la soif d'expériences intenses, violentes et libératrices. Ce n'est pas un hasard si l'auteur des *Olympiques* définit le sport comme une « ivresse qui naît de l'ordre.<sup>121</sup> » C'est aussi à travers la notion d'*ordre*, au sens religieux, qu'on pourra mettre en avant la sacralisation du jeu, notamment dans les premières œuvres, et la dimension ascétique de certaines pratiques. L'entrée dans l'espace ludique, que ce soit le stade, le ring, l'arène, le front ou même la garçonnière du séducteur, marque aux yeux de l'auteur le franchissement d'un seuil et exige en cela la maîtrise de nouveaux codes. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que son œuvre soit peuplée de néophytes, parmi lesquels l'apprenti

---

<sup>119</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 48.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>121</sup> *Les Olympiques*, p. 261.

torero des *Bestiaires*, les guerriers en herbe de *L'Exil*, du *Songe* et de *Demain il fera jour*, les footballeurs des *Olympiques* et de *L'Embroc*, les épistoliers des *Jeunes Filles*, le *picaro* de *Moustique*, les collégiens de *La Ville* et des *Garçons* et le lieutenant provincial de *La Rose de sable*.

Entrer dans le jeu revient pour les protagonistes à rompre, au moins provisoirement, avec l'existence habituelle. C'est dans les limites du terrain, du stade et de l'arène que se déroule l'apprentissage des héros, en quête de règles et de discipline. Les poteaux du terrain, les cordes du ring et la division de la corrida en *tercios* ou du match en *rounds* font du jeu un espace préservé. Ils l'arrachent à la banalité et au désordre du monde extérieur. C'est pourquoi la clôture, qui apparaît de toute évidence comme l'un des traits les plus caractéristiques de l'ordre ludique pour Montherlant, fera l'objet de notre premier chapitre.

Est-ce à dire que l'ordre ludique se définit comme un espace parfaitement autonome et fermé sur lui-même ? Deux conceptions antithétiques interfèrent sans cesse dans l'œuvre de Montherlant. Le jeu est alternativement perçu comme ce que Fink nomme une « activité neutralisée<sup>122</sup> », sans conséquences, et comme un avant-goût de l'existence, une école de la vie. Si, comme le rappelle Roger Caillois<sup>123</sup>, l'inutilité est un critère essentiel pour définir l'activité ludique et la distinguer des pratiques sérieuses, c'est aussi pour cultiver son image d'aristocrate désintéressé que Montherlant vante le caractère stérile et improductif du jeu. Il suffit pourtant de se reporter à la préface des *Olympiques* de 1938, dans laquelle l'écrivain rappelle la « bonne leçon de réalisme<sup>124</sup> » que lui a infligée le stade, pour mettre en avant les vertus éducatives du sport et nuancer la clôture apparente de l'ordre ludique. C'est en dégageant les étapes du parcours initiatique de quelques héros — de la séparation avec la mère à l'intégration au cercle des initiés — que nous soulignerons la dimension élitiste du jeu et sa parenté avec les rites de virilité.

---

<sup>122</sup> Eugen Fink, *Le Jeu comme symbole du monde*, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 78.

<sup>123</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 7 : « Le jeu ne produit rien : ni biens ni œuvres. »

<sup>124</sup> *Les Olympiques*, p. 223.

## CHAPITRE 1

### CLÔTURE ET CODIFICATION DE L'ORDRE LUDIQUE

Afin de se distinguer des activités routinières et acquérir ses lettres de noblesse, le jeu doit rester pour Montherlant une pratique solidement encadrée et règlementée. Il importera, dans cette optique, de souligner l'importance accordée par l'écrivain à la clôture spatiale et temporelle de l'activité ludique. Pas de jeu sans limites. Les héros de Montherlant prennent leur jeu très au sérieux et se plient à un ensemble de règles souvent fort contraignantes. Cette quête de discipline, à relier au conservatisme de l'écrivain et au culte qu'il voue à l'ordre, va même jusqu'à l'ascèse, à en juger par la préparation des athlètes des *Olympiques* et par les privations que s'impose le libertin des *Jeunes Filles*. C'est en conciliant le plaisir et la soumission à la règle que le torero ou le sportif parviendra à modeler son être. Cette tension entre redressement et épanouissement est au cœur même de la conception du jeu de Montherlant. Nous nous appuierons notamment sur la notion d'*autocontrainte*, définie par le sociologue Norbert Elias comme un processus d'intériorisation des normes, de « contrôle sévère de la vie pulsionnelle<sup>125</sup> », pour mettre en évidence l'idéal de maîtrise de soi auquel aspirent les joueurs dans l'œuvre. Mais le sérieux ne doit pas l'emporter totalement sur le jeu. Dans *Les Jeunes Filles*, les supplices que s'inflige M. Dandillot frisent le ridicule et le conduisent droit au tombeau. Aussi risible soit-il, le destin de ce bourgeois, pris à son propre jeu, nous conduira à envisager la clôture ludique sous son aspect tragique.

---

<sup>125</sup> Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, op. cit., p. 401.

## 1.1. DES TERRAINS DE JEU SOIGNEUSEMENT DÉLIMITÉS

Si le sport, la corrida et la guerre sont envisagés sous l'angle du jeu, c'est qu'ils se présentent pour Montherlant comme un ordre à part. S'initier à ces activités revient pour les personnages à s'immerger dans un univers coupé de l'existence ordinaire. La clôture spatiale du terrain de jeu, très souvent valorisée par l'auteur, implique la création de codes à respecter. Pour Colas Duflo, le jeu, « invention d'une liberté dans et par une légalité<sup>126</sup> », exige la présence d'un cadre. La liberté du joueur se doit d'être soigneusement encadrée et protégée. Montherlant ne cesse de poser des limites, des bornes et des barrières aux terrains de jeux de ses personnages. C'est dans des espaces fermés et codifiés que le jeune héros va pouvoir faire l'apprentissage des règles et de la maîtrise de soi. La première course d'Alban de Bricoule a lieu dans les arènes de Medina de los Reyes, véritable prison située à l'écart de la ville, « sans un jour sur le dehors<sup>127</sup> ». Les terrains de jeux, « îlots de clarté et de perfection<sup>128</sup> », sont un refuge pour Peyrony et Alban. Le jeune aristocrate du *Songe* quitte sa famille et Dominique pour rejoindre « le pays du front<sup>129</sup> ». La prédilection de Montherlant pour les lieux clos comme la cour de récréation, le ring, le couvent ou l'arène s'inscrit dans la défense de valeurs conservatrices. Jean-François Domenget rappelle en effet que l'auteur se place dès le début de sa carrière « sous la bannière de la droite<sup>130</sup> ». *La Relève du matin*, œuvre publiée en 1920 dans laquelle l'auteur présente une image vigoureuse de la jeunesse, est accueillie très favorablement par la presse catholique et conservatrice de l'époque. Si l'auteur opère une séparation fondamentale entre l'ordre ludique et l'existence habituelle, il dresse également de solides cloisons entre les différents terrains de jeux. L'univers ludique de Montherlant se caractérise par son morcellement, sa décomposition en une série d'espaces clos, séparés les uns des autres. Pour marquer le cloisonnement des espaces ludiques, la limite entre l'arène, le collège et le front, Montherlant choisit de traiter séparément ces trois expériences dans chacun des volets de *La jeunesse d'Alban de Bricoule*<sup>131</sup>. Comme le néophyte pénétrant

---

<sup>126</sup> Colas Duflo, *Jouer et philosopher*, op. cit., p. 57.

<sup>127</sup> *Les Bestiaires*, p. 518.

<sup>128</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 18.

<sup>129</sup> *Le Songe*, p. 25.

<sup>130</sup> Jean-François Domenget, *Montherlant critique*, op. cit., p. 25.

<sup>131</sup> « Les trois romans qui portent pour titre général « La jeunesse d'Alban de Bricoule » déroulent une histoire dont la chronologie va comme suit : *Les Bestiaires* (la tauromachie), puis *Les Garçons* (le collège), puis *Le Songe* (la guerre). », *Les Garçons*, « Note », p. 431.

successivement dans le monde codifié et hiérarchisé de la corrida, du collège et de la guerre, le lecteur entre dans chacun des récits de la trilogie. Chaque volet, « conçu pour pouvoir être lu séparément<sup>132</sup> », se limite à un épisode précis et se présente ainsi comme un espace autonome et fermé, à l'image des terrains de jeux traversés par le héros. Si l'auteur prend soin de rappeler au lecteur la chronologie<sup>133</sup> de sa trilogie, il ne se prive pas de mentionner quelques « énormités<sup>134</sup> » et invraisemblances d'un récit à l'autre. Il s'agit moins d'articuler le passage entre les volets de la trilogie<sup>135</sup> que de marquer la spécificité de chacune des trois expériences initiatiques : « *Les Bestiaires* (la tauromachie), puis *Les Garçons* (le collège), puis *Le Songe* (la guerre).<sup>136</sup> » *La Ville*, dont toute l'intrigue se déroule entre les murs d'un collège catholique, et *Les Olympiques*, ouvrage exclusivement consacré au stade, attestent aussi de cette volonté de créer des sous-divisions dans l'ordre du jeu et par conséquent dans sa propre œuvre.

Le soin avec lequel l'auteur compartimente son œuvre fait véritablement apparaître sa hantise du désordre. À l'instar de la piste d'athlétisme, divisée en couloirs par des « raies blanches tracées à la craie<sup>137</sup> », l'œuvre de Montherlant semble pouvoir se découper en plusieurs cycles, en plusieurs familles. La partition de l'œuvre en deux courants, l'un d'inspiration chrétienne et l'autre d'inspiration païenne<sup>138</sup>, traduit l'attachement viscéral de l'auteur à l'ordre. Tracer cette ligne de partage contribue à donner une cohérence, une lisibilité à l'ensemble de sa production. La division de son œuvre théâtrale en « deux veines, presque deux genres<sup>139</sup> » — les « pièces en veston » d'un côté et les « pièces en pourpoint » ou « en costume » de l'autre — procède de la même démarche. André Blanc recense d'ailleurs six pièces à sujet contemporain et sept pièces à sujet historique<sup>140</sup>, répartition presque symétrique qu'on peut relier à cette recherche obsédante d'équilibre. L'auteur n'a de cesse de créer des sous-ensembles dans son œuvre, comme en témoigne l'utilisation débordante du paratexte.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> La rédaction et la publication de cette trilogie ne coïncident pas avec la chronologie de la narration. *Les Bestiaires*, qui retracent le début de l'adolescence d'Alban, sont publiés en 1926, quatre ans après *Le Songe*, dans lequel l'auteur décrit l'entrée du personnage dans la vie d'adulte et son engagement dans la guerre. *Les Garçons*, publié en 1969, retrace les années passées au collège et est donc censé se situer entre *Les Bestiaires* et *Le Songe*.

<sup>134</sup> *Les Garçons*, « Note », p. 431.

<sup>135</sup> Dans *Les Garçons*, l'auteur renvoie tout de même le lecteur aux *Bestiaires* en évoquant le passé tauromachique d'Alban et son amourette avec Soledad. L'auteur résume l'intrigue du premier volet de la trilogie en un paragraphe, sans s'y attarder : « Nous avons vu tout cela dans *Les Bestiaires* », p. 488.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 85.

<sup>138</sup> *Le Maître de Santiago*, Postface, *Théâtre*, p. 521.

<sup>139</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>140</sup> *Ibid.*

Dans la préface de *Port-Royal*, rédigée en 1953, le dramaturge inscrit sa pièce dans une « trilogie catholique<sup>141</sup> » comprenant également *Le Maître de Santiago* et *La Ville dont le prince est un enfant*. Il s'agit ici pour l'auteur de faire apparaître une unité sous la diversité apparente de sa production théâtrale. La postface de *La Guerre civile*<sup>142</sup>, publiée en 1964, est l'occasion pour le polygraphe de présenter cette œuvre comme le dernier volet d'un cycle sur la guerre civile. Cette trilogie, établie après coup, réunirait *Le Préfet Spendius*, roman non publié consacré à la guerre entre les Romains païens et les Romains chrétiens, *Le Chaos et la nuit*, récit ayant pour « toile de fond<sup>143</sup> » la guerre espagnole de 1936, et *La Guerre civile*, pièce dont l'intrigue se déroule dans les camps de César et de Pompée. Si ce genre de regroupement thématique opéré *a posteriori* nous semble parfois un peu bancal, il vise à organiser l'œuvre et à lui donner une cohérence. Soucieux d'unifier l'ensemble de sa production s'étendant sur une cinquantaine d'années, l'auteur cherche à faire de son œuvre un ordre, au même titre que la corrida ou le sport.

L'ordre du stade peut pourtant être mis à mal assez aisément. Il suffit en effet de deux départs inattendus pour semer le trouble dans le club et chambouler toute l'organisation de l'équipe *junior* de football. Apprenant que Peyrony veut lui aussi quitter le club pour rejoindre celui de *Blackwater*, le capitaine de *L'Embroc* tente de rétablir l'ordre dans l'équipe. Le dialogue entre les deux joueurs, comme l'indique la didascalie inaugurale de la pièce, se tient dans un espace bien délimité :

*Un des premiers matins de septembre. La scène se passe au club, à l'une des extrémités du terrain de football. On entrevoit soit les poteaux d'un des buts, soit un pan de la barrière peinte en blanc qui entoure le terrain (à laquelle un des équiépiers pourra s'appuyer de temps en temps).*<sup>144</sup>

Loin d'être un simple décor, les poteaux et la barrière marquent les limites à ne pas franchir. L'ordre du sport semble sérieusement menacé, à en juger par la position des deux joueurs, « à l'une des extrémités du terrain.<sup>145</sup> » La précarité de l'unité sur laquelle repose cette équipe permet de faire ressortir la dimension contractuelle du jeu. Le jeu, en tant que convention par laquelle l'ensemble des joueurs s'oblige à respecter un certain nombre de règles, peut, à tout moment, s'interrompre par la volonté d'un seul membre. Toute transgression, tout manquement aux règles risque de corrompre l'ordre du sport. Revenant sur sa découverte de l'athlétisme, l'écrivain se souvient, non sans amusement, des barrières blanches du stade,

<sup>141</sup> Préface, *Port-Royal, Théâtre*, p. 841.

<sup>142</sup> Postface, *La Guerre civile, Théâtre*, p. 1307-1308.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 1308.

<sup>144</sup> *L'Embroc*, p. 1225.

<sup>145</sup> *Ibid.*

véritables ceintures de chasteté garantissant la « pureté du sport féminin<sup>146</sup> ». Un interdit semble en effet frapper ces jeunes athlètes, offertes au regard sans pouvoir être touchées.

Dans le chapitre XVIII du *Songe*, intitulé « Victoire de l'Ordre<sup>147</sup> », Dominique, qui déboutonne le col de sa chemise pour s'offrir au guerrier, est comparée à un « militaire qu'on dégrade<sup>148</sup> ». La transgression de la jeune femme est sévèrement sanctionnée : la sentimentalité ne doit en aucun cas venir corrompre « l'ordre mâle<sup>149</sup> ». Les principes féminins que l'auteur de *Tibre et Oronte*<sup>150</sup> assimile à l'affect et à l'irrationnel sont souvent perçus comme des sources de désordre. En assistant à l'une des courses de son fils, Mme Peyrony vient perturber l'ordre ludique et semer « le trouble dans le stade.<sup>151</sup> » Le jeune athlète des *Olympiques* décide de courir successivement le « 250<sup>152</sup> » et le « 500<sup>153</sup> » dans le seul but d'impressionner sa mère, farouchement hostile au sport. L'*hubris* de Jacques Peyrony s'explique par l'intrusion de cette « étrangère<sup>154</sup> », incarnation de la médiocrité petite-bourgeoise, dans le monde sacré du stade. Dans *Les Garçons*, Mme de Bricoule et plus généralement les parents des élèves du collège ne peuvent pénétrer dans le royaume de la « garçonnerie<sup>155</sup> ». Lorsque la comtesse de Bricoule, curieuse de faire la connaissance de Serge, veut inviter le collégien à goûter, Alban se souvient de la devise de Notre-Dame du Parc : « Ne mêlons pas les parents avec les garçons.<sup>156</sup> » Cette règle, adoptée par le supérieur, l'abbé et l'ensemble des élèves, contribue à faire du Parc un espace sacré, intouchable. Dans *La Relève du matin*, le collège était déjà présenté comme une « ville scolaire<sup>157</sup> » à l'intérieur même de la « vraie ville<sup>158</sup> ». La Protection, vaste réseau chevaleresque et sensuel, est elle-même un « État dans l'État<sup>159</sup> ». L'adaptation télévisuelle de *La Ville* réalisée par Christophe Malavoy en 1997 s'ouvre d'ailleurs sur une vue aérienne du collège et de la cour de récréation, terrain de jeux dans lequel vont se tisser les amitiés particulières. Ce « château

---

<sup>146</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 70.

<sup>147</sup> *Le Songe*, p. 204.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>150</sup> La conclusion de cet essai, qui ouvrait *Les Olympiques* dans l'édition originale de 1924, est retranscrite dans une « Note » précédant *Les Onze devant la porte dorée*, *Les Olympiques*, p. 307-309.

<sup>151</sup> « Le Trouble dans le stade », *Les Olympiques*, p. 310-324.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Les Garçons*, p. 585.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 642. Dans *La Ville*, l'invitation de Mme de Bricoule est aussi repoussée par Sevrays au nom de la règle sacro-sainte du collège : « Ma mère voudrait que Souplier vienne goûter à la maison. Mais moi je ne veux pas : ne mêlons pas les ordres, comme dit de Pradts. », p. 705.

<sup>157</sup> *La Relève du matin*, p. 55.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Les Garçons*, p. 606.



fort<sup>160</sup> » destiné à protéger les élèves des influences extérieures est un véritable microcosme régi par ses propres codes. Ce n'est pas un hasard si Sevrais, seul « externe libre<sup>161</sup> » de sa division, est perçu comme une menace par les autorités de Notre-Dame du Parc. La cohésion entre les membres de cette communauté repose sur l'observance de règles et la crainte de la souillure. Le collège du Parc se rapproche en cela de la communauté des fidèles décrite par Roger Caillouis dans *L'Homme et le sacré* :

La communauté se regarde comme enfermée dans une manière d'enceinte imaginaire. À l'intérieur du cercle, tout est lumière, légalité et harmonie, espace repéré, réglé, distribué. [...] Au-delà, s'étendent les ténèbres extérieures, le monde des embûches et des pièges, qui ne connaît ni autorité ni loi et d'où souffle une constante menace de souillure, de maladie et de perdition.<sup>162</sup>

Cette bipartition de l'univers nous semble intéressante pour comprendre la « sacralisation<sup>163</sup> » du collège, du stade et de l'arène dans les premières œuvres de Montherlant. Tout ce qui se trouve à l'extérieur du stade est réduit à une vaste étendue informe. Par exemple, Peyrony et Mlle de Plémur trouvent dans l'exercice physique la discipline dont ils sont privés dans leurs familles respectives. Célébrer l'ordre du sport revient pour l'auteur à dénoncer la décadence de l'autorité hors du stade. Le sport est pour Mlle de Plémur l'occasion rêvée de laisser derrière elle sa famille de hobereaux, croupissant « au fond d'un manoir crasseux près de Morlaix<sup>164</sup> ». Peyrony quitte sans regret sa « maison à l'envers<sup>165</sup> » pour retrouver l'univers codifié du sport, cet « ordre en mouvement<sup>166</sup> ». En entrant dans le stade, les deux adolescents s'évadent de la « taupinière familiale<sup>167</sup> » et passent du chaos à l'ordre.

L'auteur des *Enfants terribles* insiste lui aussi sur la clôture de l'espace ludique : la chambre de Paul et d'Élisabeth est une forteresse coupée du monde extérieur. Cependant, cette « carapace<sup>168</sup> » est un bric-à-brac fabuleux soumis aux forces de l'irrationnel. Dans ce roman de Cocteau publié en 1929, le désordre matériel et affectif est même érigé en règle absolue par les enfants. C'est dans la chambre, ce vaste débarras, que les héros, livrés à eux-mêmes, se construisent leur propre univers :

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>161</sup> *La Ville*, p. 687.

<sup>162</sup> Roger Caillouis, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, « Folio essais », 1950, p. 68.

<sup>163</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 70.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>165</sup> *Les Olympiques*, p. 243.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>168</sup> Jean Cocteau, *Les Enfants terribles* (1929), Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2002, p. 35.

Au milieu de la cheminée, trônait un buste de plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches ; des punaises fixaient partout des pages de magazines, de journaux, de programmes, représentant des vedettes de films, des boxeurs, des assassins.<sup>169</sup>

Ce « camp de bohémiens<sup>170</sup> » saturé de rêves et de fantasmes se distingue radicalement de l'univers réglé et épuré de Montherlant. La valorisation du jeu, qui est pour les deux écrivains une manière de contester le modèle familial et le conformisme bourgeois, passe donc par des chemins différents. L'enfermement des héros dans un lieu clos, que ce soit la chambre des enfants ou la « roulotte<sup>171</sup> » des *Parents terribles*, est chez Cocteau un ressort essentiel du tragique. La boule de neige que Dargelos envoie à Paul au début des *Enfants terribles* dissimule une pierre et annonce en cela l'ambivalence du jeu des enfants. Dans le « dialecte fraternel<sup>172</sup> » de Paul et d'Élizabeth, « jouer au jeu<sup>173</sup> » signifie effectivement perdre tout contact avec la réalité, au risque de sombrer dans la folie ou dans la mort. Le plaisir et le sentiment de vertige ressentis par Alban et Peyrony sont au contraire modérés par leur exigence de sérieux, leur attachement à la règle. Pour reprendre la terminologie de Roger Caillois<sup>174</sup>, le *ludus*, le besoin de se plier à des conventions arbitraires et à des règles contraignantes, l'emporte chez Montherlant sur la *paidia*, la fantaisie incontrôlée. C'est parce que le jeu est soigneusement délimité, sur le plan spatial mais aussi temporel, qu'il permet aux héros d'éviter tout ce qui s'apparente au débordement et à la démesure.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>171</sup> Jean Cocteau, *Les Parents terribles* (1938), *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 685, p. 687.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>174</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 48.

## 1.2. LE TEMPS D'UNE PARTIE : LIMITATION, DRAMATISATION ET RITUALISATION DU JEU

Si Montherlant insiste sur la clôture du terrain de jeu, il souligne aussi la délimitation temporelle de l'activité ludique. Le jeu se définit comme un ordre provisoire, une « perfection temporaire limitée<sup>175</sup> » car la partie des joueurs commence et prend fin au signal donné. Le signal de départ de la course fait d'ailleurs sursauter la mère de Jacques, non initiée au monde du stade : « Le revolver part. 'Ha !' fait Mme Peyrony, et [elle] saute comme une carpe<sup>176</sup> ». Dans *La Relève du matin*, l'écrivain fait allusion aux collégiens « mâchant du chewing-gum<sup>177</sup> » lors de la mi-temps. C'est la possibilité de distinguer les différentes étapes d'une course ou d'un match qui conduit l'auteur à opposer le temps du sport au temps de la vie quotidienne. Dans *Les Bestiaires*, le combat entre Alban et « Mauvais Ange » est annoncé par une succession de rituels : l'entrée du torero dans l'arène, les applaudissements des spectateurs, la sonnerie des clarines et l'ouverture de la porte du *toril*. Le récit de la lutte est différé dans le but de faire partager au lecteur « l'anxiété<sup>178</sup> » du torero et du public. Tout le récit converge vers le jour décisif de la corrida, relaté dans les deux derniers chapitres du roman<sup>179</sup>. Le rôle central de l'attente, souligné par Michel Raimond<sup>180</sup>, peut donc se lire comme un élément contribuant à dramatiser la scène finale des *Bestiaires*. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le poème que Lorca écrit en hommage à Ignacio Sanchez Mejias, mort dans les arènes de Manzanares en août 1934, est scandé par la répétition du premier vers : « À cinq heures du soir<sup>181</sup> », moment où le torero a reçu le coup de corne fatal. L'ordonnance même de la corrida en trois *tercios*, en trois actes, est pour beaucoup dans la dramatisation de la lutte entre l'homme et l'animal. Revêtu de son « costume de lumière<sup>182</sup> », le torero s'apprête à jouer un rôle devant les spectateurs, le temps de la représentation.

---

<sup>175</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 30.

<sup>176</sup> *Les Olympiques*, p. 311.

<sup>177</sup> *La Relève du matin*, p. 21.

<sup>178</sup> *Les Bestiaires*, p. 528.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 524-566.

<sup>180</sup> Michel Raimond, *Les Romans de Montherlant*, op. cit., p. 44.

<sup>181</sup> Federico Garcia Lorca, « Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias » (1934), *Œuvres complètes I* (1981), Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1986, p. 585-591.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 532.

L'organisation et la théâtralisation de la corrida sont des aspects sur lesquels insiste également Leiris, en particulier dans *Miroir de la tauromachie*, ouvrage publié en 1937. C'est la division de la course en plusieurs phases clairement délimitées et articulées les unes aux autres qui fait de la corrida un monde parfait, un système clos sur lui-même. Chaque *tercio* forme « un tout en même temps qu'il participe à l'équilibre du drame entier.<sup>183</sup> » Dans le deuxième volet de *La Règle du jeu*, l'auteur, évoquant les après-midis passés à l'hippodrome d'Auteuil en compagnie de son frère, se souvient de son émerveillement devant la préparation des jockeys, faite « d'embrocation, de massage, de doping, de régimes spéciaux<sup>184</sup> ». Leiris explique que l'entraînement intensif des athlètes et la réglementation minutieuse de la compétition l'ont conduit depuis cette époque à voir dans tout spectacle sportif une « parade rituelle<sup>185</sup> ». Le mot *parade* renvoie non seulement à l'ostentation des sportifs, à leur désir de se montrer sous leur meilleur jour, mais aussi à la nécessité pour eux de se protéger et de se préparer à l'attaque. Même si le dénouement d'une course ou d'un match est théoriquement imprévisible, tout semble avoir été réglé à l'avance. La compétition sportive s'apparente ainsi à une cérémonie, militaire ou religieuse.

La vie au collège est décrite elle aussi comme une totalité fermée, dans laquelle le temps, clairement organisé, se caractérise par l'alternance du jeu et du sérieux, du travail et du repos. Le loisir n'a évidemment pas de sens en lui-même, il ne peut se définir que par opposition à l'ensemble des nécessités et des obligations de la vie courante. S'interrogeant sur la place croissante du loisir dans la société contemporaine, Joffre Dumazedier montre que le loisir ne peut se concevoir que dans une « dialectique de la vie quotidienne, où tous les éléments se tiennent et réagissent les uns sur les autres.<sup>186</sup> » Ainsi, les moments de défoulement et de repos des collégiens sont déterminés, façonnés par le temps consacré au sérieux et à l'étude. Le sifflement de l'arbitre et le retentissement de la cloche interrompent les pauses récréatives et marquent le retour au monde sérieux, comme dans cette didascalie de *La Ville* : « (Sonnerie de la cloche annonçant la fin de la récréation. Les voix des enfants qui jouaient vont s'éteindre peu à peu.) » Les sonneries de début et de fin de récréation sont très souvent mentionnées par l'auteur<sup>187</sup> dans la mesure où elles régulent les entrées et les sorties des élèves. Les pauses octroyées aux collégiens n'ont pas seulement une fonction récréative.

<sup>183</sup> Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, illustrations d'André Masson (1937), Éditions Fata Morgana, 1981, p. 34.

<sup>184</sup> Michel Leiris, *Fourbis* (1955), *La Règle du jeu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 357-461, p. 360.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, Éditions du Seuil, « Esprit », 1962, p. 27.

<sup>187</sup> Voir par exemple *La Relève du matin*, p. 34, p. 77, p. 78, p. 86.

Montherlant ne les présente jamais comme un temps mort ou comme une simple parenthèse dans la journée des élèves.

C'est au cours des récréations que vont se déployer l'ingéniosité et l'inventivité des adolescents. Les collégiens de Notre-Dame du Parc s'initient à toutes sortes de jeux dont ils vont progressivement maîtriser les codes. Si l'auteur des *Garçons* fait allusion aux échasses<sup>188</sup> et aux traditionnelles parties de billes<sup>189</sup>, son regard se porte aussi sur des jeux plus « locaux ». Le « picotage<sup>190</sup> » exige de la part du collégien qu'il chaparde tout ce qui lui tombe sous la main et les « supplices<sup>191</sup> » sont des épreuves chevaleresques virant souvent aux caresses et aux pelotages. Le système de la Protection, dans lequel un « grand » du collège a sous sa responsabilité un « petit » ou un « moyen », favorise pour Michel Raimond la création d'un « vaste réseau pédérastique » et « l'imbrication du sensuel et du spirituel<sup>192</sup> ». La cour du collège devient un véritable terrain de chasse. Le héros des *Garçons* profite par exemple des récréations pour taquiner le petit Serge et attirer son attention :

D'abord Alban lui montra son amour en lui jetant de petits cailloux pendant la récréation ; ensuite, lorsqu'il le croisait, en lui tirant les cheveux ou en lui défaisant sa cravate, ou en lui disant tout bas : 'Idiot !' ou en lui faisant tomber son cartable.<sup>193</sup>

C'est durant ces courtes pauses et sous le regard des surveillants et des prêtres-éducateurs que naissent les amitiés particulières. Les jeux, censés favoriser ces rapprochements, doivent donc être à la fois rapides, subtils et efficaces.

Le collège, le sport et la corrida sont envisagés par l'auteur comme de véritables *aventures*, marquant une rupture avec le temps sans histoire du quotidien. Les aventures, définies par Jankélévitch comme des « condensations de durée<sup>194</sup> », par opposition à l'écoulement monotone de la vie sérieuse, se rapprochent du jeu dans la mesure où elles sont un remède contre l'ennui. C'est dans leur intensité que réside l'essence même de ces expériences initiatiques, comme en témoigne l'exaltation, la « fièvre<sup>195</sup> » d'Alban au moment de partir pour le front. Pour les deux adolescents de *L'Exil*, la guerre offre aussi la possibilité

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>189</sup> *Les Garçons*, p. 477.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>192</sup> Préface de Michel Raimond, *Romans II*, p. XXII.

<sup>193</sup> *Les Garçons*, p. 477.

<sup>194</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier, Éditions Montaigne, 1963, p. 7.

<sup>195</sup> *Le Songe*, p. 9, p. 11.

de quitter un monde « terne, étrié, moisi<sup>196</sup> ». Les expériences singulières que relate Montherlant se présentent à bien des égards comme des *saisons*, au sens où l'entend Roger Vailland dans *L'Expérience du drame*. Ce grand amateur de jeux et de sports, qui a d'ailleurs écrit en 1928 un article élogieux sur *Les Bestiaires*<sup>197</sup>, oppose le temps morcelé du quotidien au temps organisé des *saisons* :

Sur la succession monotone des jours de classe et des jours sans classe, des mois scolaires et des mois de vacances, sur ce temps morne, se détachaient un certain nombre de *saisons* toutes différentes les unes des autres, inimitables et irréversibles : la saison du football, la saison de la découverte de la poésie, [...] la saison de Diderot, la saison de la boxe [...].<sup>198</sup>

Ces activités, parmi lesquelles on trouve le football et la boxe, se caractérisent à la fois par leur clôture et par leur unité. Comme l'action dramatique, la *saison* fait apparaître sa progression en plusieurs phases et se distingue en cela de la simple « tranche de vie<sup>199</sup> ». La division du jeu en étapes clairement délimitées n'a pas échappé à un écrivain fêru de corrida, de pêche et de chasse comme Hemingway. Par exemple, le soldat insomniaque de *Maintenant je me couche*<sup>200</sup>, victime d'une explosion, trouve un certain réconfort en repensant aux parties de pêche à la truite de son enfance. La préparation du matériel, le repérage du lieu, la minutie des gestes effectués, la pause du déjeuner et la reprise de l'après-midi défilent dans sa tête et lui sont d'un grand secours pendant ses longues nuits de veille. C'est aussi dans cette optique qu'on peut interpréter l'attention portée par le narrateur du *Soleil se lève aussi* aux rites d'ouverture et de fermeture de la *fiesta* de Pampelune. La cérémonie en l'honneur de Saint Firmin ne peut commencer qu'après la longue procession religieuse de l'après-midi et l'explosion dans le ciel de fusées annonçant le début des courses<sup>201</sup>. La fin de la fête conduira les héros d'Hemingway à quitter l'Espagne, à la recherche de nouveaux divertissements susceptibles de les raccrocher à la vie. En tout cas, il est indéniable que la rupture avec la vie quotidienne est d'autant plus intense et violente que la fête est rigoureusement circonscrite dans le temps.

---

<sup>196</sup> *L'Exil*, p. 24.

<sup>197</sup> *Le Grand Jeu*, L'Herne n° 10, « L'Écriture des vivants », 1968, p. 72-73. Ce cahier reproduit intégralement les textes parus dans les trois numéros publiés de la revue *Le Grand Jeu* et d'importants textes inédits de Marc Thivolet.

<sup>198</sup> Roger Vailland, *Expérience du drame* (1953), Éditions du Rocher, 2002, p. 39.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>200</sup> « Je pensais à une rivière où j'avais pêché la truite quand j'étais gamin, et je la repêchais minutieusement en esprit dans toute sa longueur, regardant sous toutes les souches, inspectant tous les coudes des rives, toutes les fosses et les hauts fonds limpides, attrapant parfois une truite, parfois la laissant filer. », Ernest Hemingway, *Maintenant je me couche* (1927), *L'Éducation de Nick Adams ou Nick Adams et la Grande Guerre, Œuvres romanesques I, op. cit.*, p. 440-448.

<sup>201</sup> « C'est le dimanche 6 juillet, à midi, que se produisit l'explosion de la *fiesta*. Il n'y a pas d'autre façon de s'exprimer. », Ernest Hemingway, *Le Soleil se lève aussi* (1926), *ibid.*, p. 527-736, p. 654.

Au regard de la frénésie occasionnée par la *fiesta* décrite par Hemingway, la liaison entre Costals et Solange semble bien fade. Moins banale qu'il n'y paraît, cette aventure s'étend sur tout le cycle des *Jeunes Filles* et peut donc être considérée comme une *saison* dans la vie du séducteur. La tétralogie de Montherlant est en effet presque entièrement consacrée au récit des *rounds* de cette liaison :

*Knock-out de M<sup>lle</sup> Dandillot. Commentaire technique.*

Au premier et au deuxième rounds, Costals avait marqué un avantage. Au troisième, sonné, il avait été au tapis (le « oui » hippogriffal). Si alors elle avait « suivi », si sa mère avait dit : 'C'est monsieur le maire dans les huit jours ou adieu à jamais', Costals était descendu pour le compte. Mais elle l'avait laissé récupérer, et il avait remonté, car il était coriace ; remonté jusqu'à son K.O, sans lequel elle l'aurait eu aux points. Costals en vint bientôt à croire que c'était lui qui avait imposé son jeu. 'Je me réservais pour le troisième round. Allons la classe a parlé.'<sup>202</sup>

Ce compte rendu sportif placé à la fin des *Lépreuses* traduit parfaitement la muflerie éhontée de Costals. Mais le ton désinvolte du narrateur ne doit pas occulter la dimension initiatique de cette aventure dans l'itinéraire de Costals.

Le concept de *saison* est particulièrement éclairant pour comprendre la manière dont Montherlant envisage sa propre pratique du jeu. L'auteur évoque par exemple les différentes étapes de son expérience du stade dans *Les Olympiques*, publié en 1924. La structure de cette œuvre est à cet égard assez révélatrice. La préface de 1938 revient sur l'initiation de l'auteur au sport, le recueil des *Olympiques* apparaît comme la transposition romanesque et poétique de sa propre pratique sportive et la fin de cette œuvre ressemble fort à un adieu au stade. Le « Demi-aile<sup>203</sup> » finit par quitter le club et par brûler ses « habits de jeu<sup>204</sup> ». « L'Exode » de 1938, placé à la fin des *Olympiques*, vient clore l'épisode : « Je ne forcerai plus la proie en cuir de vache, auprès des buts solides.<sup>205</sup> » Après *Les Olympiques*, les références au stade se feront plus métaphoriques et plus allusives, laissant ainsi entendre que toute *saison* a une fin. Sortir de l'ordre ludique revient à quitter un monde clos et rassurant dans lequel des règles précises et non négociables se sont substituées aux lois confuses du réel.

---

<sup>202</sup> *Les Lépreuses*, p. 1518.

<sup>203</sup> *Les Olympiques*, p. 369-370.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 378.

### 1.3. DE LA DISCIPLINE À L'ASCÈSE : DES JOUEURS EN QUÊTE DE RÈGLES

La notion de limite, constitutive de celle de jeu, renvoie non seulement à la clôture spatiale et temporelle de l'activité ludique mais aussi à la discipline du joueur, à la nécessité de se soumettre à un certain nombre de règles. On ne peut qu'être frappé par le sérieux et la solennité des jeux enfantins. C'est notamment à travers l'importance accordée aux chiffres que se perçoit le culte des enfants pour la règle. La partie de « lanternes et bigoubernes<sup>206</sup> », minutieusement décrite par Jules Renard dans *Les Cloportes*, roman publié en 1919, repose par exemple sur une série de calculs savants. Petit-Pierre fait d'une main à l'autre des « échanges, des additions, des soustractions de boules compliquées<sup>207</sup> » dans le but de dérouter son adversaire. Françoise, censée deviner le nombre de boules que le paysan cache derrière son dos, s'avoue rapidement vaincue. Dans son approche pédagogique du jeu, Jean Chateau insiste sur le « géométrisme et l'arithmétisme<sup>208</sup> » de pratiques enfantines telles que la marelle et le palet. Les règles sont observées avec le plus grand sérieux, tout emportement est sévèrement sanctionné. Cet amour immodéré de la règle, souvent poussé jusqu'au formalisme, est la manifestation d'un besoin d'ordre et de régularité. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Serge, trichant ouvertement aux billes, soit la « tête de Turc<sup>209</sup> » de ses camarades. L'élan des personnages vers les pratiques ludiques est avant tout motivé par la recherche d'une méthode. Les héros de Montherlant ne semblent effectivement guère tentés par l'improvisation. Le plaisir du joueur est rarement immédiat et instantané, il est le fruit d'un long apprentissage.

Dans la corrida, l'exigence de rigueur est poussée à son paroxysme puisque le moindre faux pas est susceptible de coûter la vie au torero. Avant de partir « au pays des taureaux », Alban apprend l'espagnol et s'abonne à des « journaux spéciaux<sup>210</sup> » en vue de s'initier au monde fermé de la corrida. Quelques heures avant la course, le héros tente de se reconforter en ouvrant un *Art de toréer*. Il espère y trouver quelque « recette mirobolante<sup>211</sup> » pour

---

<sup>206</sup> Jules Renard, *Les Cloportes* (1919), *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 201.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Jean Chateau, *L'Enfant et le jeu*, Éditions du Scarabée, « Faits et doctrines pédagogiques », 1967, p. 81.

<sup>209</sup> *Les Garçons*, p. 470.

<sup>210</sup> *Les Bestiaires*, p. 386.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 511.



vaincre son adversaire. Cet apprenti-torero rêve même de faire graver sur un des talons de son épée « une de ces belles maximes qui vous infusent, comme une seringue, un pouvoir plus grand de main mise sur la vie.<sup>212</sup> » Durant les grandes vacances qui le séparent de Serge, le héros des *Garçons* passe de longs moments au Jardin d'Auteuil, à lire et à annoter des manuels de tauromachie<sup>213</sup>. Dans l'album que Pierre Sipriot<sup>214</sup> consacre à Montherlant, les photographies de pages de manuels de tauromachie couvertes d'annotations confirment la place centrale qu'accorde l'écrivain à la méthode. La représentation du sport dans l'œuvre s'appuie à la fois sur les expériences concrètes de l'auteur et sur ses connaissances théoriques. Montherlant, rappelons-le, a préfacé en 1929 un ouvrage technique sur la boxe<sup>215</sup>, sport qu'il n'a à ce moment-là pas encore pratiqué<sup>216</sup>. Attirant notre attention sur la précision des descriptions anatomiques des *Olympiques*, l'auteur compare son recueil à un « manuel de gymnastique.<sup>217</sup> »

Le goût de Montherlant pour les sentences nous semble également pouvoir se rattacher à sa quête obsédante de règles. Dans *Va jouer avec cette poussière*, un des derniers volumes de ses *Carnets* publié en 1966, l'auteur avoue porter un « collier de recettes<sup>218</sup> » autour du cou, un « stock » de formules qu'il emprunte tour à tour au Coran, à Héraclite, à César ou à Casanova. Si les sentences se révèlent parfois creuses ou décevantes, il faut bien reconnaître qu'elles sont très rassurantes. Ces « recettes », toujours à portée de main, ressemblent aux règles du jeu auxquelles on peut se référer au cours de la partie, en cas de difficultés. On peut difficilement en vouloir à Exupère, le canard boiteux<sup>219</sup> d'*Un assassin est mon maître*, de chercher dans l'*Introduction à la psychanalyse* la réponse à toutes ses questions<sup>220</sup>. Ce livre est pour le petit bibliothécaire un guide portatif, censé lui dévoiler les règles du jeu social. C'est à la lumière de sa lecture simpliste de Freud que le personnage tente par exemple d'énumérer les raisons pouvant expliquer le comportement tyrannique de son chef, Saint-Justin<sup>221</sup>. La démarche méthodique des héros, allant des annotations de manuels de

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>213</sup> *Les Garçons*, p. 541.

<sup>214</sup> Pierre Sipriot, *Album Montherlant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 46.

<sup>215</sup> Avant-propos de *Physiologie de la boxe* d'Édouard Des Courrières avec des lithographies d'Albert Moreau, Librairie Floury, 1929, p. 1-8.

<sup>216</sup> L'écrivain fait référence à son initiation tardive à la savate, sport avec lequel il n'a eu qu'un « mince contact » en 1940, voir « Écrit sur le mur », *Le Solstice de juin* (1941), *Essais*, p. 851-964, p. 910-915.

<sup>217</sup> *Les Olympiques*, p. 260.

<sup>218</sup> *Va jouer avec cette poussière (Carnets 1958-1964)*, Gallimard, 1966, p. 196.

<sup>219</sup> « Pas de pitié pour les canards boiteux », *Un assassin est mon maître*, p. 1225.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 1135.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 1172-1773.

tauromachie aux divagations d'Exupère, montre que le jeu se présente avant tout pour Montherlant comme une marche à suivre, un ensemble de prescriptions à respecter.

Cette exigence de rigueur se traduit en particulier par le recours fréquent aux listes et aux classements. Les couples qui se forment entre aînés et cadets au sein de la Protection sont soigneusement répertoriés sur le calepin d'Alban de Bricoule. Le narrateur des *Garçons* fournit au lecteur le mode d'emploi de ce jeu codé en l'aidant à déchiffrer cette liste :

Les premiers des noms marqués sur la liste étaient ceux des grands, les seconds des noms de moyens. Chacun de ces grands avait, ou était censé avoir, avec le moyen, une amitié de préférence, et ces douze garçons se considéraient - tel était, sans plus, le sens du Groupe - comme une coterie encore plus fermée au cœur, ou plutôt à la tête cette autre coterie qu'était la Protection.<sup>222</sup>

Ce groupe clandestin de douze collégiens, créé à l'intérieur d'un réseau bien plus étendu, ne peut perdurer sans discipline et sans une stricte répartition des tâches. Alban, chargé de « faire les listes, les statistiques, voire les tableaux synoptiques de la Protection<sup>223</sup> », prend très au sérieux son rôle de « graphomane<sup>224</sup> ». Bien que l'auteur ne cache pas son amusement pour la rigueur quasi-scientifique de cette organisation de collégiens, il en souligne à plusieurs reprises le caractère fascinant. Le côté exclusif du groupe et son extrême codification en font un véritable système, où chaque membre a son rôle à jouer. Le lecteur des *Garçons* a également accès à la liste des *sacratissima loca*<sup>225</sup> de Notre-Dame du Parc : le dortoir, le fronton de pelote basque, la cave du collège, la tribune de la Scola et les jardins. La liste complète des lieux qui échappent au contrôle des prêtres et des surveillants est un atout précieux pour tout collégien voulant entrer dans le jeu de la Protection.

On retrouve ce souci de précision et d'exhaustivité dans le tableau de chasse de Guiscart, le « Chevalier des touches<sup>226</sup> » de *La Rose de sable*. La « chasse aux dames<sup>227</sup> », qu'il pratique avec le plus grand sérieux, le conduit à délaisser sa carrière de peintre. Ce

---

<sup>222</sup> *Les Garçons*, p. 446.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>226</sup> *La Rose de sable*, p. 140. Dans ce passage, le romancier ne manque pas de mentionner les variantes de ce nom d'emprunt. Guiscart se fait tour à tour connaître sous le nom du « chevalier-Destouches », du « chevalier des touches » et de « M. Destouches ». La note de bas de page éclaire sensiblement le choix de ces surnoms : « \* Tous nos lecteurs ne savent peut-être pas qu'on appelle une *touche*, en argot, une aventure amoureuse : 'J'ai fait une touche hier soir...' Quelquefois, le mot *touche* est même employé pour désigner la personne : 'J'ai rendez-vous avec ma touche.' »

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 132.

collectionneur de femmes note méthodiquement chacune de ses conquêtes sur son tableau de chasse, véritable « chef d'œuvre de bureaucratie érotique<sup>228</sup> » :

Chaque femme était inscrite sur une ligne, d'abord par un numéro d'ordre, puis par ses initiales, ou son prénom, ou un ou deux mots qui permissent de la reconnaître (certains de ces mots, toutefois, n'évoquaient plus aucun visage au chevalier). Suivaient l'âge, la nationalité, l'indication de la manière dont la touche avait été accrochée - regard, attouchement, conversation, entremetteur, etc. - l'heure à laquelle le consentement avait été acquis, et le temps qu'il faisait à ce moment, le lieu et la date de la première, et parfois unique possession, enfin quelques signes cabalistiques rappelant les caractères remarquables de la jouissance de cette personne, et un chiffre qui était la note que Guiscart lui donnait, sur 20, selon le degré de plaisir qu'elle lui avait procuré.<sup>229</sup>

Toute prise est signalée, commentée et évaluée par cet expert en séduction. L'inventaire scrupuleux du libertin n'a rien à envier aux listes codées des collégiens de Notre-Dame du Parc. Le plaisir vertigineux que lui procure cette liste est encadré par la présence d'un tableau, exigeant un travail de tri, de composition et d'organisation. Il ne s'agit pas seulement de collectionner les conquêtes mais de mettre de l'ordre dans cette vie tumultueuse. La liste des conquêtes du peintre ne vire en effet jamais au bric-à-brac, à l'énumération chaotique. L'auteur ne se prive tout de même pas de montrer le côté puéril, voire « sénile<sup>230</sup> » de la vénération de Guiscart pour son tableau de chasse. Il est bien évident que l'énumération est pour le personnage le moyen privilégié de se faire valoir et d'étaler ses talents de séducteur. Par certains côtés, les prévisions et les statistiques par année, par nationalité et par mode d'accrochage<sup>231</sup> qu'on trouve dans son carnet vont à l'encontre de la désinvolture altière de ce peintre épicurien. Cette comptabilité minutieuse n'est guère en accord avec son mode de vie, fondé, à l'en croire, sur l'insouciance, le risque et le gaspillage. On en vient même parfois à se demander si ce noble séducteur ne ressemble pas un peu aux comptables petit-bourgeois qu'il méprise tant. Les règles que s'impose le peintre de *La Rose de sable* prouvent en tout cas que la séduction est un jeu sérieux et méthodique.

Le héros des *Jeunes Filles* ne se prive pas d'initier ses nouvelles conquêtes aux règles d'or du libertinage. La série de pancartes disposées sur les meubles de sa garçonnière annoncent d'entrée de jeu ses intentions :

MESDAMES !  
N'OFFREZ PAS AUX MESSIEURS  
PLUS QU'ILS NE VOUS EN DEMANDENT

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*

Une autre :  
LE  
MONSIEUR  
N'ÉPOUSE PAS

Une autre :  
LE  
MONSIEUR  
NE REND PAS LES LETTRES<sup>232</sup>

Le héros de Montherlant, qui entend ériger en règles ses caprices odieux, se comporte à bien des égards comme un vilain petit garçon<sup>233</sup>. Costals règne sur un univers dont il a lui-même fixé les codes. Les consignes de « Monsieur » ne peuvent être discutées. Comme dans le jeu de « Jacques a dit », Costals endosse le rôle de meneur et donne des ordres à ses partenaires, à cette différence près que les rôles ne sont pas destinés à changer. Ce maître du jeu ne formule que des règles négatives, ce qui en dit long sur son engagement amoureux. La goujaterie du personnage ne doit pas faire oublier le besoin constant qu'il a de donner une cohérence à son existence de séducteur. Les listes qu'on trouve fréquemment dans ses lettres et dans ses carnets manifestent sa volonté de rationaliser ses choix et de passer en revue les possibilités qui s'offrent à lui. C'est avec le plus grand sang-froid que le joueur énumère toutes les cartes dont il disposerait pour briser son mariage avec Solange, si l'envie lui en prenait. Le libertin des *Jeunes Filles* n'est pas un sanguin, il ne prend pas de décision sans avoir soigneusement pesé le pour et le contre. Après avoir exposé deux arguments en faveur du mariage, il énumère dans son journal et dans la longue lettre qu'il adresse à sa belle-mère potentielle toutes les raisons justifiant sa décision de rester célibataire<sup>234</sup>. La tétralogie de Montherlant, qui se présente comme une série de variations sur le même thème, pourrait d'ailleurs avoir pour sous-titre : *Comment déclinier une proposition de mariage*. Pour échapper au piège qui lui est tendu, le héros est condamné à ressasser les mêmes arguments dans son journal, dans ses conversations et dans sa correspondance. Parce qu'il se fixe des règles et qu'il s'impose des contraintes, le libertin se distingue du vulgaire coureur de jupons. La vie du joueur n'est donc pas toujours une partie de plaisir. Cette coexistence de la liberté et de la règle, que Colas Duflo définit comme « l'antinomie-source<sup>235</sup> » du jeu, éclaire en grande partie la célébration de l'ordre ludique dans l'œuvre de Montherlant.

---

<sup>232</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1137.

<sup>233</sup> « Ce n'était pas d'un goût très délicat, mais il faut bien que jeunesse se passe », *ibid.*

<sup>234</sup> *Le Démon du bien*, p. 1250-1261.

<sup>235</sup> Colas Duflo, *Jouer et philosopher*, *op. cit.*, p. 56.

L'initiation du héros passe inévitablement par la maîtrise de soi, le joueur se devant d'être en pleine possession de ses moyens. La discipline dont font preuve le torero, le libertin et l'athlète conduit même parfois à voir dans le jeu une forme d'ascèse. Cette dimension ascétique est en fait perceptible dès l'enfance. Certains jeux comme la brûlure indienne ou le pouilleux massacreur s'apparentent à une véritable épreuve. On est en droit de s'interroger sur le plaisir que peuvent ressentir les enfants à fixer le soleil, à bloquer leur respiration ou à « traverser pieds nus le zinc brûlant<sup>236</sup> » d'une terrasse, rite que s'imposent les héros de « L'École du vertige », récit d'enfance constituant la première partie de *La Dame du Job*. Du haut de cette terrasse, les deux chevaliers en herbe de Vialatte, marchant au-dessus du vide, peuvent apercevoir l'auberge du Champ du Tir. Dans ce lieu sacré, se trouve leur *dame*, cette déesse sensuelle et imaginaire n'existant que sur le calendrier publicitaire du papier à cigarette Job. Pointant la « surabondance du vocabulaire religieux – pas seulement chrétien –<sup>237</sup> » dans les passages consacrés aux exploits de ces « martyrs éblouis<sup>238</sup> », Alain Schaffner met en lumière « l'interrogation métaphysique<sup>239</sup> » qui se cache sous la légèreté des jeux décrits dans « L'École du vertige », titre qu'il importe donc de prendre « au sérieux.<sup>240</sup> »

Liant l'éveil du comportement ludique à celui de la personnalité, Jean Chateau voit dans les « jeux de prouesse<sup>241</sup> » un moyen de s'affirmer et de se faire valoir. C'est le cas du petit paysan des *Cloportes*, s'amusant à « jouer<sup>242</sup> » par-dessus le feu, en essayant d'éviter les flammes. Les « batailles<sup>243</sup> », comme le tournoi introduit par Frantz, le bohémien du *Grand Meaulnes*, dans la cour de la petite école de Sainte-Agathe, nous semblent aussi appartenir à cette catégorie de jeux. Ces combats sanglants durant lesquels les cavaliers, sur les épaules de leurs aînés, tentent de « désarçonner leurs rivaux<sup>244</sup> », prennent la forme de compétitions chevaleresques. Ces jeux, qui offrent à l'enfant la possibilité d'exercer sa souveraineté, sont pris très au sérieux. Il n'est guère surprenant que les collégiens de Montherlant, nourris d'épopées et de romans de chevalerie, se prêtent volontiers à ces jeux ascétiques. Les épreuves de supplice dans la cour<sup>245</sup> et l'échange des sangs dans la resserre

<sup>236</sup> Alexandre Vialatte, *La Dame du Job*, Arléa, 1987, p. 41.

<sup>237</sup> Alain Schaffner, « *La Dame du Job* d'Alexandre Vialatte, ou le récit d'enfance à l'école du vertige », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Artois Presses Université, 2005, p. 135-157, p. 151.

<sup>238</sup> Alexandre Vialatte, *La Dame du Job*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>239</sup> Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 151.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>241</sup> Jean Chateau, *op. cit.*, p. 29.

<sup>242</sup> Jules Renard, *op. cit.*, p. 206.

<sup>243</sup> Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1913), Fayard, « Le Livre de Poche », 1971, p. 134.

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> *Les Garçons*, p. 445.

sont pour les adolescents l'occasion de prouver leur valeur et leur résistance à la douleur. Le rite chevaleresque du « mêlement des sangs<sup>246</sup> », gage d'amitié éternelle décrit dans *La Ville*, fait parfaitement ressortir le mélange de souffrance et de plaisir au cœur même de ces jeux. L'adolescent du « Jeudi de Bagatelle<sup>247</sup> », voulant prouver à son interlocuteur la nécessité de « créer de la crise<sup>248</sup> » chez les jeunes garçons, fait un détour inattendu par les jeux ascétiques de l'enfance :

MOI. — Quand vous étiez petit, mon cher abbé, s'il vous était arrivé de vous arracher une peau à la naissance de l'ongle, ce qui pique ferme, d'instinct vous vous pinciez avec vigueur à un centimètre de la petite blessure, jusqu'à ce que cette sensation plus forte annulât l'autre ; ainsi votre souffrance, ne dépendant plus que de votre volonté, devenait une sorte de jeu et cessait de vous affliger. Comparaison qui n'est pas raison, je m'empresse de le dire. Nous en avons de plus sérieuses pour justifier le fait de créer délibérément, *dans certaines natures*, une crise surnuméraire à la crise de l'adolescence.<sup>249</sup>

Comme l'enfant qui se pince pour faire diversion et oublier la douleur, les prêtres-éducateurs créeraient chez les collégiens une effervescence faisant office de remède à leur crise d'adolescence. Si cette analogie est discutable, elle attire l'attention du lecteur sur le caractère ascétique de certains gestes enfantins. À travers l'anecdote de la petite blessure, le héros de *La Relève du matin* montre le recul que prend l'enfant par rapport à sa propre douleur. C'est cet écart qui explique d'ailleurs l'utilisation du mot *jeu* dans ce passage. La douleur, ainsi dominée et mise à distance, devient source de plaisir. Jacques Henriot, s'appuyant sur l'acception mécanique du mot *jeu*, voit dans la distance l'essence même de l'activité ludique : « Quel que soit le type de jeu auquel on s'attache, le jeu tient d'abord au jeu qu'il y a entre le joueur et son jeu.<sup>250</sup> » Dès l'enfance, le jeu implique une prise de recul, un détachement du sujet à l'égard de ce qu'il fait. Dans *Le Démon du bien*, Solange et Costals, qui jouent à fixer le soleil, renouent avec les petits défis de l'enfance. Avant de capituler devant « Celle-qui-fixe-le-Soleil<sup>251</sup> », le libertin gonfle les biceps comme un collégien voulant impressionner son adversaire. Ces jeux ascétiques, prenant souvent la forme de rites initiatiques, traduisent la

<sup>246</sup> *La Ville*, p. 711. Voir l'illustration d'Edouard Mac Avoy dans *Les Garçons*, Gallimard, 1973, p. 336. Annexe 8.

<sup>247</sup> « Le Jeudi de Bagatelle », *La Relève du matin*, p. 17-36.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 21, p. 28.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 28. En 1930, quelques années après la publication de *La Relève du matin*, l'auteur des *Carnets* évoque à nouveau le jeu ascétique de la petite peau arrachée, consistant à s'infliger soi-même la douleur au lieu de la subir, p. 978 : « Dans l'extrême chaleur (de température), se brûler avec une boisson encore plus chaude, comme, quand on s'est écorché une peau du doigt, on se pince à côté pour se faire plus mal. Le désagrément ne vient plus que de vous. », *Carnet XIX* Alger : du 19 septembre 1930 au 21 mai 1931, *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 973-995, p. 978.

<sup>250</sup> Jacques Henriot, *Le Jeu*, Presses Universitaires de France, « Initiation philosophique », 1969, p. 66.

<sup>251</sup> *Le Démon du bien*, p. 1331.

volonté des personnages de se plier à des contraintes arbitraires. Régler sa conduite revient à l'ordonner et donc à en être le maître.

## 1.4. UN JEU SOUS HAUTE SURVEILLANCE

Même si Montherlant, notamment après le « scandale<sup>252</sup> » de la publication des *Jeunes Filles*, fait figure de dandy déchristianisé, la vision qu'il nous donne du jeu est nettement influencée par l'éducation catholique qu'il a reçue. La fascination de l'auteur pour les traditions païennes et son rejet du dolorisme judéo-chrétien ne doivent pas occulter la place accordée dans l'œuvre à l'austérité et au renoncement. Montherlant a beau définir le jeu comme une « liquidation<sup>253</sup> », une expérience libératrice, il reste imprégné de christianisme. Dans la préface de la deuxième édition de *Montherlant*, « *homme libre* », Michel Mohrt justifie d'ailleurs la présence des guillemets dans le titre de son ouvrage par la tension permanente entre tradition et transgression dans l'œuvre<sup>254</sup>. La fidélité à la tradition chrétienne est moins chez Montherlant une question de foi que d'obéissance à un ensemble de règles. Dans *La Relève du matin*, le jeune « Moi », double de l'auteur, définit l'éducation chrétienne comme un « subtil système de prohibitions et de tolérances<sup>255</sup> ». Il s'agit donc moins pour les prêtres éducateurs de transmettre la foi que de poser un cadre, une limite. Cette conception de l'éducation chrétienne, à certains égards provocatrice, marque toutefois l'attachement de l'auteur aux valeurs conservatrices.

Le rôle central de la discipline dans l'ordre ludique nous conduit à rapprocher le stade et l'arène du couvent. Dans *Port-Royal*, l'espace scénique, délimité à droite par une porte donnant sur l'intérieur du monastère et à gauche par la grille du parloir<sup>256</sup>, rappelle d'emblée que le couvent est un lieu fermé, séparé de la vie courante. La vie des religieuses, comme celle des collégiens de Notre-Dame du Parc, est rythmée par les repas au réfectoire<sup>257</sup>, les sonneries<sup>258</sup> et les récréations<sup>259</sup>. Cette « communauté<sup>260</sup> » se rapproche par certains côtés de

---

<sup>252</sup> Pierre de Boisdeffre, « Henry de Montherlant ou le chevalier du néant », *Métamorphose de la littérature, de Barrès à Malraux*, Éditions Alsatia, 1952, p. 294.

<sup>253</sup> *Les Olympiques*, p. 221.

<sup>254</sup> Le livre de Michel Mohrt se veut en effet « le portrait d'un homme élevé dans un milieu fermé, traditionaliste et bourgeois, ayant subi une forte empreinte du catholicisme au cours de ses années de collège et s'étant libéré peu à peu des contraintes de la famille et de la religion pour devenir lui-même. Mais y est-il parvenu ? », *Montherlant*, « *homme libre* » (1943), Gallimard, 1989, p. 13.

<sup>255</sup> « Le Jeudi de Bagatelle », *La Relève du matin*, p. 29.

<sup>256</sup> On pourra se reporter à la première didascalie de la pièce : « *La Sœur Gabrielle, voilée, debout contre la grille du parloir, dont le rideau est ouvert, parle à un visiteur qui est de l'autre côté de la grille. [...]* », *Port-Royal* (1954), *Théâtre*, op. cit., p. 837-949, p. 853.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 880.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 885.



l'équipe de football des *Olympiques* et du régiment du *Songe* dans la mesure où elle est fondée sur la soumission volontaire des membres à un ensemble de règles. L'existence des religieuses, tournée vers la prière et la contemplation, a ceci de commun avec l'activité ludique qu'elle est improductive<sup>261</sup>. Dans les deux cas, il s'agit d'actions désintéressées, situées en dehors du mécanisme de satisfaction immédiate des besoins et des désirs. Ce n'est pas un hasard si l'archevêque, évoquant les « saintes occupations<sup>262</sup> » des religieuses, laisse échapper de sa bouche le mot « loisir<sup>263</sup> ». Le loisir, dont le jeu fait partie, est pour Montherlant une chose sérieuse, qu'on ne peut assimiler ni à un simple délassement ni à un débordement d'énergie.

Dans cette perspective, l'adresse de la garçonnière de Costals, boulevard du Port-Royal<sup>264</sup>, n'est pas à lire uniquement comme un clin d'œil ironique au jansénisme. La discipline rigoureuse que s'impose le libertin a en effet un caractère ascétique. La maîtrise de soi exige parfois de la part du joueur le renoncement au plaisir immédiat. Le héros préfère laisser passer quelques occasions, de peur de tomber dans la médiocrité. Il n'hésite pas à jouer son plaisir « à pile ou face<sup>265</sup> » et à laisser filer une proie alléchante. Le narrateur de *La Petite Infante de Castille* et le séducteur de *La Rose de sable*, par goût du défi et par crainte de céder à la facilité, décident eux aussi de renoncer au plaisir qui leur est offert sur un plateau d'argent. Dans *Le Regard froid*, essai sur le libertinage publié en 1963, Roger Vailland montre que le séducteur est d'autant plus « difficile que son goût est plus complètement éduqué<sup>266</sup> ». C'est dans la sévérité de ses choix que réside toute son élégance. Comme nous l'avons vu précédemment à travers l'évocation des gestes ascétiques des enfants, la satisfaction du joueur passe par la mise à distance de son propre désir.

Cette alliance de plaisir et d'austérité est au cœur de la conception que se fait Costals de l'écriture romanesque. L'aristocrate des *Jeunes Filles* rechigne à considérer l'écriture comme un métier, un vulgaire gagne-pain. Il n'empêche que cette activité est présentée dans la tétralogie comme un véritable travail, exigeant du calme et de la concentration. La fin de sa liaison avec Solange est vécue par Costals comme un retour à l'ordre et à l'écriture. Il peut

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 900, p. 913.

<sup>261</sup> « Le jeu ne produit rien, ni biens ni œuvres », Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>262</sup> *Port Royal*, p. 888.

<sup>263</sup> « L'ARCHEVÊQUE : « [...] Oui, je vous supplie de trouver bon que je vous demande quelques instants de ... à d'autres je dirais : de votre loisir ; à vous je dis : de vos saintes occupations. », *ibid.*

<sup>264</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1136.

<sup>265</sup> *Les Lépreuses*, p. 1511.

<sup>266</sup> Roger Vailland, *Le Regard froid*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1963, p. 38.

enfin se consacrer exclusivement, au moins pendant un moment, à son œuvre romanesque. Le libertin s'attable à son bureau « neuf jours de suite, à raison de douze heures de travail par jour.<sup>267</sup> » L'endurance de l'écrivain, sa concentration et son opiniâtreté le rapprochent à bien des égards de l'athlète. Dans *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, publié en 2009, Haruki Murakami va jusqu'à faire de la course à pied une métaphore de l'écriture. Ces deux activités solitaires, pratiquées en parallèle par ce « romancier marathonien<sup>268</sup> », sont pour lui en interaction permanente. Il faut dans les deux cas « se consumer au mieux à l'intérieur de ses limites individuelles<sup>269</sup> ». Cette réflexion nous semble pouvoir s'appliquer au cas de Costals, concevant l'écriture comme une dépense d'énergie, un dépassement de soi<sup>270</sup>. C'est pourquoi l'expression « être *en forme*<sup>271</sup> », sur laquelle l'auteur de *325 000 francs* attire l'attention de son lecteur, renvoie non seulement à la condition physique du sportif mais aussi à celle de l'écrivain. Si Roger Vailland éprouve « tant de tendresse fraternelle<sup>272</sup> » pour les athlètes en général, c'est que leur performance, comme celle de l'écrivain, dépend étroitement de leur état de forme.

La discipline des athlètes est un des aspects du sport qui semble avoir profondément marqué Montherlant. L'auteur du *Songe* et des *Olympiques* consacre de nombreux passages à la rigueur des coureurs et à leur longue préparation physique. La compétition sportive ne peut se réduire à l'exécution d'une série ordonnée d'opérations. Durant son mille mètres, Dominique s'interroge constamment sur la tactique à adopter et sur la manière de doser son effort :

Ce n'était pas de ses forces qu'elle était incertaine, c'était de sa tactique. Éternelle question : à quel moment faire son effort ? Toujours il y avait en elle un perfide désir de ne le faire qu'à la toute extrémité, l'élégante témérité du lièvre dans sa course avec la tortue.<sup>273</sup>

La compétition sportive, loin d'être une simple performance physique, implique la mise en œuvre de stratégies, sans garantie de résultat. La notion de sport couvre en effet un large éventail d'activités allant du simple délassément à un travail hautement qualifié. La pratique

---

<sup>267</sup> *Les Lépreuses*, p. 1365.

<sup>268</sup> Haruki Murakami, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Belfond, 2009, p. 31.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>270</sup> « Il trempait sa plume en lui-même, et il écrivait avec du sang, de la boue, du sperme et du feu. », *Le Démon du bien*, p. 1365.

<sup>271</sup> Roger Vailland, *325 000 francs*, Éditions Buchet-Chastel, Le Livre de Poche, 1955, p. 32.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>273</sup> *Le Songe*, p. 35

sportive, y compris chez les amateurs<sup>274</sup>, remet ainsi en question l'opposition traditionnelle entre jeu et sérieux. L'entraînement, note Georges Magnane, est « un travail joué et un jeu travaillé. Il n'existe pas de ligne de partage entre jeu et travail.<sup>275</sup> » Le sport est dans l'œuvre de Montherlant un domaine dans lequel l'effort, la discipline, le labeur sont constamment valorisés.

C'est la célébration de l'ordre et la défense de valeurs chevaleresques, notamment dans *La Relève du matin* et *Prière pour les morts de Verdun*, qui semblent avoir fasciné au départ Jules Roy, enfant pendant la Grande Guerre. La littérature héroïque de Montherlant, Secrétaire de l'Œuvre pour l'Ossuaire de Douaumont de 1920 à 1924, ne peut laisser indifférent ce « rebelle en quête de discipline<sup>276</sup> ». Les huit années que Jules Roy passe au séminaire avant de rejoindre l'aviation en 1927 attestent de son attachement à l'ordre et au code de l'honneur. Sa jeunesse, comme celle de Montherlant, est rythmée par le passage d'un monde clos à un autre. Dans sa *Lettre à Dieu*, publiée en 2001, il revient sur la rigueur des lazaristes et l'austérité du séminaire, qualifié successivement de « citadelle<sup>277</sup> » et de « forteresse<sup>278</sup> ». Le séminaire et l'armée se définissent comme des corps séparés, en marge de la vie courante. Ils se rapprochent en cela du monastère de *Port-Royal* et du « château fort<sup>279</sup> » de Notre-Dame du Parc, « cellule du monde catholique<sup>280</sup> ». La constitution d'un corps, d'un ordre à part, passe par les exercices corporels, comme le laissent supposer les allusions à la pratique sportive dans *La Relève du matin*, *La Ville* et *Les Garçons*. Montherlant ne manque pas de rappeler, dans la préface des *Olympiques*, que c'est à travers quelques séances de préparation militaire<sup>281</sup> qu'il découvre les exercices corporels. Le corps, éduqué, dressé, se doit d'incarner l'ordre et l'obéissance à la règle. On rappellera qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment après la défaite de 1870, la gymnastique est mise au service d'une cause collective, le patriotisme. Les mouvements exécutés par le gymnaste sont censés

---

<sup>274</sup> Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur l'exclusion du sport professionnel dans le recueil des *Olympiques*.

<sup>275</sup> Georges Magnane, « Sport et Jeu », *Jeux et sports*, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, volume publié sous la direction de Roger Caillois, 1967, p. 1674-1679.

<sup>276</sup> Jacques Cantier, *Jules Roy. L'honneur d'un rebelle*, Éditions Privat, 2001, p. 13. Jacques Cantier voit dans la bâtarde de l'auteur un élément essentiel pour comprendre à la fois son esprit de révolte et son attachement à la règle.

<sup>277</sup> Jules Roy, *Lettre à Dieu*, Albin Michel, 2001, p. 117.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>279</sup> *Les Garçons*, p. 513.

<sup>280</sup> Montherlant, « À Monsieur l'abbé C. Rivière », (1951), *Théâtre, op. cit.*, p. 676.

<sup>281</sup> *Les Olympiques*, Préface, p. 221.

accroître les forces défensives du pays en favorisant le développement des forces physiques et morales<sup>282</sup>.

Même si le sport, contrairement à la gymnastique ainsi conçue, est censé relever d'une démarche plus individuelle, Montherlant insiste sur sa dimension régénératrice et patriotique. Le recueil des *Olympiques*, appartenant à ce que Michel Mohrt nomme la « littérature du retour<sup>283</sup> », présente le sport comme un rappel de la guerre, une aire normée dans laquelle les adversaires peuvent s'affronter d'égal à égal. Dans le chapitre intitulé « La leçon de football dans un parc<sup>284</sup> », le joueur retrouve dans le sport un écho des combats, comme le montre la proximité entre le lexique du sport et le lexique militaire :

Je ne peux pas te dire, combien de fois, soudainement, ici, toute la guerre m'est sautée dans le cœur. [...] Nous jouons, — et attaque, défense, aile, percée, ouverture, bombardement d'un but ... Il n'y a qu'à dire les mots du jeu pour sentir l'odeur de la terre.<sup>285</sup>

Cette énumération, marquée par la confusion entre le lexique du front et celui du stade, souligne à quel point la vision du sport de l'auteur est façonnée par son expérience du front. C'est bien par l'éducation du corps, que ce soit au front, au collège ou sur le stade, que se manifeste l'appartenance à un même ordre, à une même communauté. La place dévolue aux disciplines corporelles dans l'armée, l'Église et les partis politiques conduit Bourdieu, dans son « Programme pour une sociologie du sport<sup>286</sup> », à établir un lien entre *corps* et *esprit de corps*. Le sport, en tant que « manipulation réglée du corps<sup>287</sup> », est effectivement souvent mis au service de l'obéissance et du redressement. Le rôle joué par la danse dans la pédagogie jésuite et l'usage qu'ont fait du sport les régimes totalitaires confirment l'idée selon laquelle la discipline corporelle est « l'instrument par excellence de toute espèce de domestication<sup>288</sup> ».

Dans *Les Olympiques*, le culte du corps et de la virilité, pour répondre à la « décadence de l'autorité<sup>289</sup> » dans la France de l'après-guerre, pourra être interprété comme une certaine forme de fascisme. La fascination qu'a toujours montrée Montherlant pour la force physique, les rituels et la solennité explique en grande partie son attirance pour le

---

<sup>282</sup> Georges Vigarello, *Passion sport, Histoire d'une culture*, Textuel, 2000, p. 108-109.

<sup>283</sup> Michel Mohrt, *op.cit.*, p. 107.

<sup>284</sup> *Les Olympiques*, p. 289-304.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>286</sup> Pierre Bourdieu, « Programme pour une sociologie du sport », *Choses dites*, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 203-216.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> *Les Olympiques*, p. 307.

national-socialisme durant l'Occupation<sup>290</sup>, aspect que nous serons amenée à développer. La publication en 1941 du *Solstice de Juin*, recueil d'essais célébrant l'héroïsme guerrier de l'ennemi, marque d'ailleurs la fin de l'amitié entre Montherlant et Jules Roy. Pour Jeannine Lepesant-Hayat, l'admiration de Jules Roy pour Montherlant est avant tout fondée sur un « malentendu<sup>291</sup> », comme en témoigne l'opposition de leur conception de l'héroïsme. Converti au gaullisme en 1943 et recruté comme pilote dans la Royal Air Force, Jules Roy ne peut plus fermer les yeux sur l'individualisme et l'opportunisme de son aîné. L'attachement de ces deux hommes d'ordre à des milieux clos et codifiés ne doit pas occulter leurs profondes divergences. La valorisation de la discipline et de l'obéissance est contrebalancée chez Montherlant par la recherche obsédante de singularité. L'ordre guerrier et sportif que nous présente l'auteur révèle en effet une oscillation permanente entre l'adhésion au groupe et la volonté de s'en démarquer.

L'écrivain ne se contente pas d'envisager le corps comme un instrument de redressement et de domestication. Il en fait un espace d'épanouissement personnel, où va pouvoir s'exprimer la singularité de chacun. L'athlète doit façonner son corps et son esprit pour être en parfaite adéquation avec l'image qu'il se fait de lui-même :

De même que nous modelons notre corps par des exercices appropriés, des massages appropriés, voire un régime approprié, nous devons sans cesse modeler notre être jusqu'à ce qu'il remplisse tout l'espace délimité par nos possibles, jusqu'à ce que nous soyons exactement et parfaitement ce que nous sommes.<sup>292</sup>

La vision du « corps tombeau<sup>293</sup> » et le devoir de rédemption, héritages de la pensée chrétienne, cèdent la place à la sculpture de soi. Si le culte du corps dans l'œuvre s'inscrit dans une « déification du désir<sup>294</sup> », une « morale de l'orgasme<sup>295</sup> », les exercices que

<sup>290</sup> Jeannine Verdès-Leroux, *Refus et violences. Politique et littérature à l'extrême droite des années trente aux retombées de la Libération* : « Par amour pour la force, il a pu être séduit par les apparences de l'armée d'occupation, par la tenue qu'on lui prêtait, sans chercher à voir ses conduites, ses pratiques. », Gallimard, « La Suite des temps », 1996, p. 243.

<sup>291</sup> « En vérité, les deux écrivains n'ont jamais appartenu au même ordre. Les chevaliers qu'admire Jules Roy, chevaliers du Graal ou Templiers sont des hommes chastes, dévoués à leur idéal de pureté guerrière, même si parfois la tentation les appelle. [...] Contrairement à Jules Roy, et quoiqu'il ne soit nullement guerrier, Montherlant n'éprouve pas de véritable goût pour la paix. En outre, bien qu'il ne soit aucunement homme d'honneur, et sans pouvoir se prévaloir d'aucune prouesse, Montherlant rêve d'être adoubé chevalier. », Jeannine Lepesant-Hayat, « Henry de Montherlant, Jules Roy : la guerre et la paix », *Jules Roy : un engagement*, Actes du colloque organisé le 5 octobre 2001 par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines et le Service historique de l'armée de l'Air, sous la direction de Christian Delporte, Patrick Facon et de Jeannine Lepesant-Hayat, p. 69-80.

<sup>292</sup> *Les Olympiques*, p. 321.

<sup>293</sup> Christine Detrez, *La Construction sociale du corps*, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2002, p. 29.

<sup>294</sup> Pierre de Boisdeffre, *op.cit.*, p. 316.

<sup>295</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 10.

s'imposent les athlètes se présentent souvent comme une nouvelle forme de mortification. Pour Georges Vigarello, le culte du corps, qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle, trouve son origine dans la « chute des transcendances, politiques, morales, religieuses<sup>296</sup> ». Le corps devient un lieu de « révélation<sup>297</sup> », à en juger par le succès des sports extrêmes et par la fascination pour « l'illimitation des normes physiques<sup>298</sup> ».

L'hédonisme ascétique de Montherlant semble ainsi annoncer la recherche constante du mieux-être et du dépassement de soi dans la société contemporaine. Bien que l'auteur envisage le sport comme une pratique désintéressée et non comme une course aux records, les athlètes des *Olympiques* cherchent en permanence à accroître leurs possibilités. Le corps occupe une place paradoxale dans l'œuvre de Montherlant puisqu'il est à la fois célébré et mis à l'épreuve, presque martyrisé. Même dans le sport amateur tel que l'auteur nous le décrit dans les années vingt, les massages, les régimes et l'embrocation<sup>299</sup> témoignent d'un rapport instrumental au corps. Véritable outil de travail, le corps de l'athlète est de plus en plus modelé en fonction des exigences du sport en question. Christine Detrez, dans *La Construction sociale du corps*, en arrive à la conclusion que « l'expression *body building* peut être prise littéralement et appliquée quelle que soit la discipline exercée.<sup>300</sup> » Le corps est jugé indéfiniment malléable et perfectible, susceptible de réaménagements constants. L'auteur des *Olympiques*, qui pose sa « loupe<sup>301</sup> » sur les pieds du jeune footballeur, attire par exemple notre attention sur l'adéquation entre leur morphologie et leur fonction :

Il ôte ses souliers à pointes de fer, belles, forgées à la main, et me les tend. Ses pieds sont larges, le gros orteil en prolonge presque la ligne intérieure, bien détaché du second doigt, comme il convient. Le vulgaire les jugerait grossiers. Et ils sont beaux, parce que pleinement adaptés à leur fonction : vraiment des bases.<sup>302</sup>

À la différence du « vulgaire<sup>303</sup> », l'initié sait déchiffrer le corps de l'athlète pour en dégager la beauté et l'harmonie. La « surveillance de soi-même<sup>304</sup> » que préconise le narrateur des *Olympiques* passe nécessairement par la pratique de l'exercice physique, les massages et

<sup>296</sup> Georges Vigarello, *Le Sain et le Malsain, Santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, op. cit., 1993, p. 308.

<sup>297</sup> Georges Vigarello, « Le culte du corps dans la société contemporaine », *L'Individu dans la société d'aujourd'hui*, Université de tous les savoirs, vol. 8, Poches Odile Jacob, 2002, p. 118.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> On peut rappeler que Montherlant a choisi d'intituler *L'Embroc* son adaptation théâtrale des *Onze devant la porte dorée*, jouée en 1963.

<sup>300</sup> Christine Detrez, op. cit., p. 88.

<sup>301</sup> L'auteur des *Olympiques*, insistant à la fois sur le lyrisme et la rigueur technique de sa description du sport, se présente comme un « Dionysos à la loupe », p. 261.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 321.

l'observation d'un régime strict. Cette vigilance n'est pas sans annoncer ce que Georges Vigarello nomme « l'autocontrôle<sup>305</sup> », perceptible à travers le développement, ces dernières décennies, des centres de remise en forme et des pratiques préventives. Cette volonté de « piloter son propre corps<sup>306</sup> » est effectivement en germe dans l'œuvre de Montherlant. « Je n'ai que l'idée que je me fais de moi-même pour me soutenir sur les mers du néant<sup>307</sup> » : cette formule extraite de *Service inutile* semble être la devise de ses héros. Mener une « vie soutenue<sup>308</sup> », en adéquation avec l'image qu'on se fait de soi-même, interdit tout laisser-aller et revient à se fixer constamment des limites à ne pas franchir.

---

<sup>305</sup> Georges Vigarello, *Le Sain et le malsain, Santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, op. cit., p. 304.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Service inutile* (1935), p. 567-734, p. 598.

<sup>308</sup> *Les Olympiques*, p. 321.

## 1.5. DES CORPS MODELÉS PAR L'EFFORT : ORDRE LUDIQUE ET IDÉAL STATUAIRE

Le lien étroit que nous avons établi entre jeu et ascèse dans l'œuvre mérite d'être rattaché à l'idéal statuaire de l'auteur. Cette recherche de perfection plastique, à relier à la lecture des textes antiques et à l'influence de Nietzsche, est au cœur des œuvres de jeunesse de Montherlant. Le corps de l'athlète, incarnation du « canon grec de la bonne époque<sup>309</sup> », est placé au centre de la scène sportive<sup>310</sup>. Les descriptions des *Olympiques* font voir de manière saisissante la transfiguration des corps dans l'effort. La peau « polie comme à la pierre ponce<sup>311</sup> » du boxeur et les genoux « lustrés par l'effort<sup>312</sup> » du gardien de but montrent à quel point le corps de l'athlète est sculpté par la pratique du sport. Les croquis de Montherlant, rassemblés par Pierre Sipriot<sup>313</sup>, témoignent également de cette attention portée à la musculature de l'athlète. Comme l'écriture, le dessin fixe un instant, une attitude, dans le mouvement du footballeur ou de la danseuse. L'image est même intégrée au texte dans *Paysage des Olympiques*<sup>314</sup>, ouvrage publié en 1940. Les souvenirs et les commentaires de l'auteur sur le sport sont illustrés par les photographies de Karel Egermeier<sup>315</sup>. Dans ce « catalogue de créatures humaines<sup>316</sup> », l'écriture s'allie à l'image pour célébrer la beauté et la vitalité des corps. C'est à travers les loisirs et les activités ludiques que se manifeste le plus intensément le besoin d'aiguiser sa singularité.

On retrouve cet idéal statuaire, cette volonté de donner forme à la matière, dans l'œuvre de Mishima<sup>317</sup>, constellée elle aussi de références à la Grèce antique et à l'éthique samouraï. Dans *Le Soleil et l'Acier*, récit publié en 1970, le narrateur, double de l'auteur, constate que son corps ne répond pas à son idéal esthétique et éthique. Il décide alors de

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>310</sup> On peut rappeler ici que l'un des poèmes des *Olympiques* s'intitule « Feux sur les corps », *ibid.*, p. 349.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>313</sup> *Montherlant Dessins*, Préface de Pierre Sipriot, *op. cit.* Annexe 4.

<sup>314</sup> *Paysage des Olympiques*, illustré de 87 photographies de Karel Egermeier, *op. cit.*

<sup>315</sup> Le photographe est également mentionné à plusieurs reprises dans les lettres qu'échangent Montherlant et Peyrefitte au sujet de l'illustration de *Paysage des Olympiques*, voir *Correspondance*, Henry de Montherlant, Roger Peyrefitte, p. 47, p. 59, p. 68.

<sup>316</sup> *Paysage des Olympiques*, p. 8.

<sup>317</sup> Précisons toutefois que l'œuvre de Montherlant, à notre connaissance, ne comporte aucune référence à l'écrivain japonais.



l'éduquer, de le « cultiver comme un verger<sup>318</sup> », à travers la pratique intensive de la boxe et de l'escrime. Au cours de cet entraînement militaire, ses muscles vont acquérir « des propriétés semblables à celle de l'acier.<sup>319</sup> » Dans cet ouvrage à consonance personnelle très marquée, le narrateur entreprend une recherche formelle non seulement dans le domaine du corps mais aussi dans celui de l'écriture. Pour que la matière prenne véritablement forme, il faut évacuer tout ce qui l'alourdit, transformer la graisse et la lymphe en muscles, en nerfs. C'est la raison pour laquelle les muscles sont « force autant que forme.<sup>320</sup> » Il s'agit, dans l'écriture comme dans la vie, de lutter contre l'affaissement en soumettant le réel informe à un certain nombre de règles. La recherche de dépouillement et de concentration, souvent mentionnée par Montherlant, en particulier dans le paratexte, nous semble également relever de cet idéal statuaire. Il est intéressant de voir comment la *force* et l'*épurement*, présentés par Georges Vigarello<sup>321</sup> comme les deux principes moteurs de nos pratiques de santé, se traduisent dans l'écriture théâtrale et romanesque de Montherlant. Si les références directes à la musculature et à la plastique de l'athlète s'estompent au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre, elles n'en constituent pas moins un modèle esthétique. Il s'agit de sculpter l'œuvre, de la dégraisser, pour que son armature, sa structure profonde, se détache clairement.

Si l'on excepte *Les Olympiques* et la série des *Jeunes Filles*, composés d'éléments hétérogènes, les romans de Montherlant, dont l'intrigue suit globalement un ordre linéaire, témoignent de cette exigence de dépouillement. André Blanc note également que l'action des pièces de Montherlant, « remarquablement simple<sup>322</sup> », peut se résumer en quelques lignes. Cette recherche de concision peut expliquer en grande partie le passage du premier au second *Port-Royal*, même si le dramaturge insiste sur le fait qu'il s'est inspiré d'un épisode « entièrement différent<sup>323</sup> ». La première version, écrite entre 1940 et 1942, comprenait quatre actes. La seconde, publiée en 1954, est une pièce en un acte, dont l'action est « quasiment toute intérieure.<sup>324</sup> » En ramassant en une journée les deux journées cruciales des 21 et 26 août 1664, l'auteur a cherché à clarifier, voire à schématiser les cheminements inverses de deux religieuses. En 1949, dans un texte intitulé « Dramaturgie et tauromachie<sup>325</sup> », le modèle de la corrida est convoqué pour mettre en lumière le dépouillement d'une pièce comme *Le*

<sup>318</sup> Yukio Mishima, *Le Soleil et l'Acier* (1968), Gallimard, « Du Monde entier », 1974 pour la traduction française, p. 8.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> Georges Vigarello, *Le Sain et le malsain, Santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, op. cit., p. 7.

<sup>322</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, op. cit., p. 38.

<sup>323</sup> *Port-Royal*, Préface, p. 841.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 842.

<sup>325</sup> Montherlant, « Dramaturgie et tauromachie », *Coups de soleil*, Gallimard, 1976, p. 281-289.

*Maître de Santiago*, publiée en 1947. C'est sur l'aspect ritualisé et discipliné du combat tauromachique que s'appuie l'écrivain pour filer l'analogie entre la corrida et la représentation théâtrale. Montherlant établit un parallèle entre la concision de son art dramatique et la « *faena* à la cordouane<sup>326</sup> », série limitée de passes du torero, « tout en substance et en efficacité<sup>327</sup> ». Il est ici bien difficile de savoir si c'est l'expérience de la corrida qui façonne sa pratique d'écriture ou si c'est plutôt sa lecture de la pièce qui est modelée par sa pratique tauromachique. Dans la préface de *Fils de personne*, pièce publiée en 1943, l'auteur avait déjà souligné le caractère épuré de son théâtre, susceptible de déconcerter le public. La maigreur étudiée de ce drame s'éclaire notamment par l'influence du *nô* japonais<sup>328</sup> et par le souci d'éliminer tout ce qui n'est pas nécessaire à l'action. C'est à travers sa pratique du sport et du dessin que l'auteur analyse la construction de *Fils de personne*. Cette pièce décharnée est comparée aux corps des athlètes, « qu'un message averti a décapés de tout ce qui n'est pas utile au but qu'ils se proposent » et aux dessins au trait, « dans lesquels tout est donné par une seule ligne.<sup>329</sup> » La *ligne* nous renvoie non seulement à l'idée directrice de la pièce mais aussi à la minceur sculpturale des sportifs.

Si, en 1943, les critiques se sont montrés peu sensibles à la vigueur et à la sobriété de *Fils de personne*<sup>330</sup>, pièce jugée statique et bavarde, ils s'accordent en 1951<sup>331</sup> sur la justesse, la rigueur et l'intensité dramatique de *La Ville dont le prince est un enfant*. « Fermement

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> *Fils de personne*, Préface, p. 211-215, p. 211. La forme ramassée du théâtre *nô*, sa dimension ritualisée et l'éthique aristocratique qui en émane — le héros de *Fils de personne* est présenté dans la préface de la pièce comme un « samourai [qui] immole ce qu'il a de plus cher à son exigence personnelle » — sont les points qui ont retenu l'attention de Montherlant. Comme souvent, ce qui intéresse ici l'écrivain est moins le *nô* en soi que les affinités qu'il perçoit entre cet art et ses propres obsessions : le sacrifice, l'héroïsme, l'exigence de dépouillement et d'austérité. Le fait que l'auteur de *Fils de personne* fasse seulement allusion au *nô* japonais, sans se référer à des œuvres précises, nous conforte dans l'idée que l'influence de cette forme théâtrale est bien moins prégnante dans sa dramaturgie que dans celle de Claudel par exemple. Ce dernier, nommé ambassadeur du Japon en 1921, consacre plusieurs articles au *nô*, qui sont ensuite repris dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (1929). Il se montre en particulier très sensible au rôle de la musique dans ce théâtre, aspect que ne soulève pas Montherlant. La connaissance manifestement approximative qu'a Montherlant du *nô* japonais nous amène également à mentionner, *a contrario*, la grande érudition de Marguerite Yourcenar sur ce sujet, voir notamment Yukio Mishima, *Cinq nô modernes* (1960), traduit du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi, Avant-propos de Marguerite Yourcenar, nrf Gallimard, « Du monde entier », 1984.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>330</sup> André Blanc rappelle que les critiques réservent un accueil peu chaleureux à la pièce, créée le 18 décembre 1943 au Théâtre Saint-Georges, dans une mise en scène de Pierre Dux : « certains trouvent Georges trop bavard : la pièce n'est qu'un long soliloque du père, la mère est traitée trop schématiquement. », « Fils de personne », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>331</sup> Conçue en 1913, écrite en 1951, *La Ville* paraît en librairie en octobre 1951.

conduite, la pièce est aussi ferme dans son écriture<sup>332</sup> », affirme Marcel Arland, frappé par « la tenue de cette langue rapide et pleine.<sup>333</sup> » Cette densité et cette énergie se voient également soulignées par Jacques Lemarchand dans *Le Figaro littéraire*. *La Ville* est selon lui « la tragédie la plus nette de ligne et de mouvements<sup>334</sup> » de Montherlant. La sobriété de la langue, la retenue et la raideur hiératique des personnages sont propices au jaillissement de l'émotion. Ce paradoxe n'est qu'apparent. Le fait qu'il faille attendre le troisième acte pour voir se craqueler le masque de l'abbé de Pradts, lequel ne peut plus dissimuler sa passion pour Souplier, confère en effet à la pièce une intensité croissante. La froideur presque *désincarnée* du prêtre-éducateur durant les deux premiers actes fait passer à la toute fin de la pièce « un courant de sympathie entre lui et le public<sup>335</sup> ». C'est ce dont se souvient Paul Guers, qui interprète en 1967 le personnage de l'abbé de Pradts dans la mise en scène de Jean Meyer au Théâtre Michel. La métaphore sportive à laquelle recourt le comédien fait d'ailleurs ressortir l'endurance que requiert ce rôle :

La pièce est difficile aussi et belle parce qu'elle suppose une intensité dramatique constante qui oblige à une concentration intérieure et, en même temps, à une décontraction physique absolue, de tous les instants. On ne peut se permettre une seconde d'inattention. J'ai beau avoir joué le rôle de l'abbé de Pradts plusieurs centaines de fois, je ne l'aborde pas sans crainte. Comme une course de cinq mille mètres qu'il faudrait gagner chaque soir.<sup>336</sup>

La « concentration intérieure » et la « déconcentration physique » dont doit faire preuve l'acteur est à l'image d'un théâtre refusant de sombrer dans l'épanchement et dans l'effusion lyrique.

L'idéal statuaire de l'écrivain transparaît non seulement dans la recherche de dépouillement mais aussi dans le désir constant de remanier ses textes. Montherlant conçoit son œuvre comme une pâte, un matériau qu'il faut sans cesse retravailler. On pense immédiatement aux *Garçons*, publié en 1969 et présenté par l'auteur comme la version romanesque de *La Ville*, pièce qu'il dit avoir écrite à dix-sept ans. Mais *L'Embroc*, saynète représentée pour la première fois en 1963 au théâtre des Mathurins et destinée à combler un blanc d'un quart d'heure dans le spectacle<sup>337</sup>, est une « adaptation à la scène<sup>338</sup> » d'un

---

<sup>332</sup> Ces propos de Marcel Arland dans la *Gazette de Lausanne* du 17 novembre 1951 sont reproduits dans *L'Avant-Scène Théâtre* n° 436 consacré à *La Ville dont le prince est un enfant*, 1<sup>er</sup> novembre 1969, p. 31.

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> Jacques Lemarchand, « *La Ville dont le prince est un enfant* d'Henry de Montherlant ; *Ce dipe* d'Henri Ghéon, au Centre Dramatique de l'Ouest (Rennes) », *Le Figaro littéraire*, n° 298, 5 janvier 1952, p. 10.

<sup>335</sup> Ces paroles de Paul Guers sont citées par Jean-Louis Mignon dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 436, 1<sup>er</sup> novembre 1969, p. 8-9.

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> *L'Embroc*, p. 1221.

<sup>338</sup> *Ibid.*

dialogue des *Olympiques*. La reprise d'un même sujet à travers différents registres atteste également du goût de l'auteur pour les exercices de réécriture. Par exemple, *Un incompris*, lever de rideau publié en 1944 et écrit lui aussi pour allonger un spectacle, est défini par l'auteur comme « une sorte de pendant à *Fils de personne*, un pendant qui tirerait sur la caricature<sup>339</sup> ». Dans ce diptyque, composé d'un « drame en quatre actes<sup>340</sup> » et d'une « comédie en un acte<sup>341</sup> », le spectateur assiste au sacrifice d'un être aimé au nom d'un principe. Il semble indispensable de lire *Un incompris* à la lumière de *Fils de personne* pour dégager la cohérence de cet ensemble, au-delà des différences de tons et de registres. À l'image du corps de l'athlète, l'œuvre est malléable, façonnable à l'infini. C'est cette alliance de rigueur et de souplesse qui fournit à l'auteur et à ses personnages une véritable ligne de conduite. Mais cette recherche d'équilibre et de mesure est constamment menacée par le spectre de l'informe, du relâchement et de la dégénérescence.

La frontière entre le sain et le malsain, qui structure pour Georges Vigarello<sup>342</sup> l'ensemble de nos pratiques corporelles, se dessine de manière assez nette dans l'œuvre. Dans la deuxième partie du *Songe*, la dégradation des rapports entre Dominique et Alban, liée à l'intrusion de la chair dans l'ordre de la camaraderie, est annoncée par la photographie jaunie des deux adolescents. L'amitié virile à laquelle aspirait le héros du *Songe* s'est progressivement altérée, comme le souligne l'image organique de la décomposition :

Un principe secret de décomposition se tenait à l'intérieur de ce papier brillant, et voici que les images des deux jeunes gens bavaient sur leurs bords, montraient une oreille enlevée, une bouche trouée, des masques de cadavre à demi défaits.<sup>343</sup>

Sur la photographie, ces personnages athlétiques semblent dévorés par la lèpre. Si Alban finit par rejeter la jeune femme, c'est par peur de basculer dans le « malsain ». Il s'agit avant tout d'un réflexe défensif, d'un geste préventif. Dans la série des *Jeunes Filles*, le sentimentalisme est fréquemment assimilé à une plaie ou à une infection. Les furoncles de Solange<sup>344</sup> ne sont qu'un des symptômes de cette maladie du cœur. Il est intéressant de constater que Costals range l'amitié et la sensualité dans « les choses saines<sup>345</sup> », nettes, par opposition à l'amour, source de confusion. Si le libertinage est présenté comme une relation saine, c'est que les

---

<sup>339</sup> *Un incompris*, p. 313.

<sup>340</sup> *Fils de personne*, p. 205.

<sup>341</sup> *Un incompris*, p. 311.

<sup>342</sup> Georges Vigarello, *Le Sain et le malsain, Santé et mieux-être depuis le Moyen-Âge*, op. cit., p. 7.

<sup>343</sup> *Le Songe*, p. 177-178.

<sup>344</sup> *Les Lépreuses*, p. 1385.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 969.

rôles sont bien définis, les règles du jeu clairement posées. C'est cette opposition entre amour et passion, liberté et servitude, que Roger Vailland développe dans *Le Regard froid*, en 1963. Ce théoricien du libertinage, qui est, comme Montherlant, un lecteur de Laclos, voit l'amour-plaisir comme un modèle de communauté, un contrat reposant sur la souveraineté et l'égalité des joueurs. Envisagé comme un véritable « jeu de société<sup>346</sup> », strictement codifié, le libertinage se distingue de la passion amoureuse, associée à la cruauté et à la recherche de possession. Pour Costals, l'entrée dans le sérieux met fin au monde clair et ordonné du jeu. Le spectre du désordre et de la déliquescence vient très souvent hanter le dandy des *Jeunes Filles*.

La désinvolture et l'euphorie de Costals au moment d'apprendre qu'il a peut-être été contaminé par la lèpre ne doivent pas nous surprendre outre mesure. Il est vrai que cette nouvelle réveille instantanément l'égotisme conquérant du libertin. Mais si la maladie est pour ce « grand imaginaire<sup>347</sup> » l'occasion de se mettre dans la peau du poète damné et de se poser comme le digne successeur des grands lépreux de l'Histoire, il n'est pas mécontent d'apprendre qu'il est en parfaite santé<sup>348</sup>. L'excitation passagère du libertin à l'idée de passer de l'autre côté, de basculer dans l'anormalité, est vite oubliée. Heureux à « quatre vingt-dix huit pour cent<sup>349</sup> », Costals se résout à rentrer dans « le quotidien et dans la prose.<sup>350</sup> » Le narrateur des *Lépreuses* ne manque pas de se moquer des fanfaronnades de son héros :

Allons, assez de bêtises. Croisant un passant boutonneux, il a frissonné : cela lui rappelait *quelque chose*. D'ailleurs, s'il tient tant que ça à la lèpre, tout espoir n'est pas perdu : l'incubation est si lente...<sup>351</sup>

Costals est courageux mais pas téméraire, son goût pour le jeu a des limites. Il aime surtout se donner des frissons, *flirter* avec le danger. La lèpre, source de fascination et de répulsion, viendrait réduire à néant l'entreprise d'édification de soi du personnage.

<sup>346</sup> Roger Vailland, *Le Regard froid*, op. cit., p. 76.

<sup>347</sup> *Les Lépreuses*, p. 1502.

<sup>348</sup> Montherlant se démarque en ce point nettement de Claudel et de Mauriac, auteurs chrétiens qui donnent à la lèpre une dimension sacrificielle. Violaine, lépreuse par charité, devient progressivement une sainte dans *L'Annonce faite à Marie*. Comme l'indique la dernière didascalie du Prologue, l'héroïne de Claudel contracte la lèpre en administrant « avec beaucoup de solennité » un baiser à l'architecte Pierre de Craon, Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* (1948), Gallimard, « Folio théâtre », p. 59. Cette lépreuse volontaire parviendra à ressusciter l'enfant de Mara. Quant à Jean Péloueyre, le héros au physique repoussant du *Baiser au lépreux*, il se réfugie dans la foi et contracte volontairement la tuberculose pour libérer son épouse de sa présence. À travers son parcours quasi-christique, Jean Péloueyre accède à une forme de sainteté, François Mauriac, *Le Baiser au lépreux*, Grasset, 1922.

<sup>349</sup> *Les Lépreuses*., p. 1503.

<sup>350</sup> *Ibid.*

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 1504.

La sculpture de soi est un loisir contraignant que pratiquent assidument les héros de Montherlant. Dominique admire son corps athlétique, Costals se mire dans les lettres de ses admiratrices, Persilès tente de se comporter en digne héritier de Saint Louis. Quant à Malatesta, il ne recule devant aucun mensonge pour faire de sa vie une légende<sup>352</sup>. L'antiquaire de *Celles qu'on prend dans ses bras*, séducteur sur le retour, garde précieusement dans ses appartements son buste sculpté, datant déjà d'une dizaine d'années<sup>353</sup>. Le soin avec lequel Alban façonne Dominique pour qu'elle corresponde à l'image idéale qu'il se fait de la féminité peut se lire comme un écho au mythe de Pygmalion. Cette athlète chaste et virile aux « jambes imberbes comme la cire<sup>354</sup> », devient effectivement le chef-d'œuvre du jeune homme. Avant de se rebeller, dans la deuxième partie du *Songe*<sup>355</sup>, Dominique s'est efforcée de se conformer à l'idée que le héros se faisait d'elle. Le jeune esthète cherche à se contempler dans la créature musclée qu'il a soigneusement modelée. On retrouve cette référence à la statuaire dans *Un incompris*, pièce dont le héros, inflexible, est comparé à un « homme de bronze<sup>356</sup> ». Trahir ses principes reviendrait pour ce gentilhomme à faire voler en éclats son personnage. La recherche d'un moi épuré, dégraissé, est bien au cœur des préoccupations des héros et des héroïnes de Montherlant<sup>357</sup>. Il est moins question d'un pacte avec autrui que d'un pacte avec soi-même, consistant à être à la hauteur de la promesse qu'on s'est faite à soi-même.

<sup>352</sup> Montherlant, *Malatesta* (1946), *Théâtre*, p. 333-467, p. 346 : « Faits inventés de toutes pièces, faux témoignages, dates modifiées, citations imaginaires, en avant ! » On peut également se reporter à la première didascalie de la pièce, mentionnant la présence de « deux fragments de sculptures antiques » dans la chambre de Malatesta et annonçant en cela l'idéal statuaire du personnage, le désir de faire de sa vie une œuvre d'art, p. 343.

<sup>353</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 614.

<sup>354</sup> *Le Songe*, p. 38.

<sup>355</sup> « J'étais une délectation pour votre esprit ; je satisfaisais un idéal particulier que vous vous faisiez de la jeune fille ; vous me voyiez dans un certain équilibre, et vous m'y contempriez sans vous demander s'il était normal, ni par quelles peines je m'y maintenaissais, ni si je me casserais les reins en le quittant. », *ibid.*, p. 177.

<sup>356</sup> *Un incompris*, p. 326.

<sup>357</sup> Georges Vigarello cite d'ailleurs un extrait des *Olympiques* représentatif de la « révolution du mince » qui s'amorce dans les années vingt : « J'ai vu la graisse revenir, mes muscles s'ankyloser. » Mlle de Plémur vit en effet dans la hantise de voir le gras resurgir dans ses moments d'inactivité. « Étirement et amincissement suggèrent une particularité décisive et nouvelle du corps féminin : l'éloignement de contours jugés trop 'mammaires', le choix de repères physiques linéaires favorisant l'agile et le bouger. », Georges Vigarello, *Les Métamorphoses du gras, Histoire de l'obésité*, Éditions du Seuil, 2010, p. 257.

## 1.6. AUTOCONTRAINTE DU JOUEUR : ENJEUX ET DÉRIVES

L'état de veille permanent du joueur nous semble s'inscrire plus largement dans un processus de régulation des pulsions, théorisé par Norbert Elias. La pratique sportive, à laquelle le sociologue s'est particulièrement intéressé et qu'il a intégrée dans le processus de civilisation, se définit comme une liberté normée, un « combat contrôlé sur un champ de bataille imaginaire <sup>358</sup> ». L'omniprésence de l'autocensure et l'abaissement progressif de la violence permise dans les compétitions sportives, ces simulacres d'*agôn*, sont symptomatiques d'une société de plus en plus dominée par la maîtrise des émotions et le contrôle des comportements. C'est pourquoi l'histoire de chaque sport se confond assez souvent avec l'histoire de la constitution d'un règlement de plus en plus détaillé et précis. Cette euphémisation progressive de la violence, nettement perceptible dans le domaine du sport, s'explique par un mouvement plus général d'intériorisation des normes et de pacification de la vie sociale. C'est sous le regard des autres que s'opèrent cette inhibition et cette intériorisation de la contrainte. Ce n'est pas un hasard si la société de cour du XVII<sup>e</sup> siècle est pour Norbert Elias un laboratoire où s'élaborent progressivement de nouvelles normes et de nouveaux codes de savoir-vivre. La « planification calculée <sup>359</sup> » des comportements dans cette société s'explique par le fait que chaque attitude a une valeur de représentation sociale. Le sport d'aujourd'hui partage avec la cour d'autrefois, *mutatis mutandis*, la caractéristique d'être un lieu régi par le contrôle de soi et l'observation d'autrui.

La pratique ludique est d'ailleurs souvent envisagée par Montherlant comme un spectacle, devant un public plus ou moins restreint. Dans la cour de récréation, lieu de représentation et d'auto affirmation, les collégiens sont constamment épiés par les prêtres éducateurs, les surveillants et les autres élèves. Le lecteur des *Garçons* a même parfois l'impression de se trouver dans un véritable roman d'espionnage. Henriette guette les allées et venues des collégiens, écoute aux portes et n'hésite pas à renseigner les autorités quand bon lui semble. Tous les membres du collège, quelle que soit leur place dans la hiérarchie de l'établissement, se regardent, s'écoutent et se jugent. Les fenêtres et les portes s'ouvrent et se

---

<sup>358</sup> Eric Dunning, Norbert Elias, *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, Fayard, 1986, p. 25-82, p. 67.

<sup>359</sup> Norbert Elias, *La Société de cour*, op. cit., p. 82.

ferment très souvent<sup>360</sup>, les murs de Notre-Dame du Parc ont des oreilles. Lorsqu'il apprend qu'il est renvoyé du collège, Alban s'indigne en faisant allusion aux « tas de garçons qui ont été vus à la resserie.<sup>361</sup> » À l'image de la société de cour décrite par Norbert Elias, les regards des éducateurs et des élèves scrutent pour juger, dominer et deviner les secrets. Comme Nemours épiant Mme de Clèves alors qu'elle contemple un tableau où il est représenté, le supérieur observe de sa fenêtre l'abbé qui regarde Sevrais et joue avec lui, dans un coin retiré de la cour<sup>362</sup>. La « surveillance de soi-même<sup>363</sup> », que nous avons évoquée chez les athlètes des *Olympiques*, semble être aussi la ligne de conduite de l'abbé de Pradts. Pour déjouer l'emprise du regard des autres, ce prêtre incroyant se doit de dissimuler à la fois son athéisme et ses sentiments pour le jeune Serge. L'abbé, qui s'était imposé une discipline de fer, ne peut supporter le renvoi de son petit protégé, « précaution<sup>364</sup> » prise par le supérieur :

L'ABBÉ : Une précaution ! S'être si sévèrement et continuellement surveillé ... N'avoir jamais provoqué chez lui un élan d'abandon, jamais eu un mot ou un geste un peu trop affectueux ; pas une fois lui avoir dit *tu*, même au fort de ses détresses et de ses larmes... - Si, une seule fois...<sup>365</sup>

L'imposture dans laquelle il vit exige la plus grande vigilance, comme le montre la série de limites qu'il s'est fixée. Le jeu dangereux auquel il se livre comporte bien une dimension ascétique.

L'exigence de *self-control* est également au cœur de la corrida dans la mesure où le torero s'expose au regard et au jugement des *aficionados*. Tout l'être du torero réside dans le paraître, dans l'image qu'il renvoie aux autres et à lui-même. El Gallo, « l'artiste<sup>366</sup> », Belmonte, « le rénovateur de la tauromachie<sup>367</sup> », et Pepe Hillo, « le courageux<sup>368</sup> », ont su s'imposer au public, affirmer leur singularité grâce au personnage qu'ils se sont créé. L'apprenti torero des *Bestiaires* craint moins son adversaire dans l'arène que sa propre

<sup>360</sup> Les didascalies de *La Ville* sont à cet égard assez révélatrices : « On frappe à nouveau, puis, du dehors, on entrebâille la porte », p. 698 ; « Il pousse Henriette dehors, et ferme la porte. », p. 705 ; « Il va à la fenêtre et, sans se montrer trop, regarde au dehors. [...] Puis tapote légèrement la vitre, et court ouvrir la porte. », p. 706 ; « Sevrais ouvre », p. 713 ; « On entend des pas, au dehors, venir vers la porte. », p. 714 ; « La porte est entrouverte. Quelqu'un la pousse légèrement du dehors, puis passe la tête. C'est Henriette. Il entre et reste sur le seuil, dont il s'éloignera peu durant toute la scène. », p. 717.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>362</sup> « LE SUPÉRIEUR : [...] Il y a quelques jours de ma fenêtre, je vous ai vu jouer à la balle avec lui, à l'écart, pendant toute la récréation. Les autres jouaient de leur côté, est-ce normal ? », *ibid.*, p. 731. Voir *Les Garçons*, p. 691-692.

<sup>363</sup> *Les Olympiques*, p. 321.

<sup>364</sup> Voir *La Ville*, p. 731 et *Les Garçons*, p. 693.

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 225.



défaillance. Pour éviter de se décomposer devant les spectateurs, il doit composer son attitude, son maintien. Avant d'entrer dans l'arène, Alban se baisse pour faire monter le sang à son visage, de peur d'être « un peu pâle<sup>369</sup> » devant le public. Le jeune torero, tel une statue, se doit de rester stoïque devant son adversaire. Sa rigueur et son sens de la mesure seront alors récompensés par la « muraille de cris<sup>370</sup> » du public. Constamment rabaissé, méprisé et humilié, Exupère s'oppose radicalement aux héros athlétiques et solaires des premières œuvres. Dans son dernier roman, qui est aussi le plus noir, Montherlant relate en effet la descente aux enfers d'un bibliothécaire paranoïaque, incapable de maîtriser ses émotions. Ce processus régressif se manifeste par le laisser-aller d'Exupère, qui ne prend plus la peine de se laver. Son chef, Saint-Justin, lui demande d'ailleurs de nettoyer les taches de graisse sur son veston<sup>371</sup>. Le héros pathétique d'*Un assassin est mon maître* n'est plus en mesure de se fixer des règles, de s'imposer une ligne de conduite. Durant son dernier entretien avec Saint-Justin, il est même incapable de contrôler sa vessie<sup>372</sup>. Seule la « surveillance de soi-même<sup>373</sup> » permet de renvoyer aux autres et à soi-même une image satisfaisante et respectable.

C'est pour ne pas ternir sa réputation de grand séducteur que le peintre de *La Rose de sable* s'exerce méthodiquement, sur sa main, à donner des baisers silencieux, « performance qui n'est pas négligeable quand on a le goût des jeunes personnes, souvent endragonnées de quelque mère.<sup>374</sup> » Il faut cependant bien avouer que cet échauffement saugrenu n'échappe pas au ridicule et qu'il contribue à désacraliser cette figure de chevalier décadent. Si Montherlant ne cache pas sa fascination pour la discipline, il pointe les dérives d'une autocontrainte poussée à l'extrême. Par exemple, Celestino, ancien héros de la guerre civile espagnole, mène désormais une vie de petit-bourgeois, comme le montre son goût maniaque du classement. Cet ancien anarchiste passe son temps à découper et à annoter des articles, ce qui lui donne l'illusion de comprendre la société dans laquelle il vit<sup>375</sup>. La pile de revues poussiéreuses, minutieusement classées, qui trône dans son « cabinet<sup>376</sup> » trahit la sénilité du personnage et son incapacité à vivre dans le présent. Mais la palme de l'autocontrôle revient sans conteste à M. Dandillot, qui s'est efforcé de mener une existence parfaitement saine et équilibrée.

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 533.

<sup>370</sup> *Les Bestiaires*, p. 525.

<sup>371</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1194.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 1225.

<sup>373</sup> *Les Olympiques*, p. 321.

<sup>374</sup> *La Rose de sable*, p. 380.

<sup>375</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 884.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 885.

## 1.7. LES LIMITES DE L'AUTOCONTRÔLE : LE CAS DANDILLOT

À travers ce personnage secondaire, qui se confie longuement à Costals, l'auteur des *Jeunes Filles* pointe les dérives de la « surveillance de soi-même<sup>377</sup> », qu'il préconisait pourtant dans *Les Olympiques*. La discipline que s'est imposée M. Dandillot, « apôtre<sup>378</sup> » du sport et de la vie « naturelle<sup>379</sup> », n'est pas loin de ressembler à une véritable torture :

Il rompit solennellement avec la vie mondaine, bazarde même son frac, symbole de toutes les souillures de Babylone, et ne s'occupa plus que de grand air, de soleil, de régimes alimentaires, de mensurations, de pesées, plongé dans les tableaux synoptiques affolants de tout ce que l'homme doit faire pour demeurer « naturel », et dans ce qu'on pourrait appeler les travaux de forcés de la vie « naturelle », enfin rabâchant de la nature, qu'il ne pouvait atteindre que par les artifices les plus saugrenus.<sup>380</sup>

L'énumération de toutes les contraintes auxquelles se plie le père de Solange montre à quel point il est esclave de ce qu'on appellerait aujourd'hui « le mieux-être ». On ne peut lire ce portrait sans penser à la célébration du corps et du stade dans les œuvres de jeunesse de Montherlant. Il est en effet tentant de voir dans le personnage de Dandillot un double caricatural de l'auteur, salué dans les années vingt comme un véritable « professeur d'énergie<sup>381</sup> ». Ce portrait satirique, écrit une dizaine d'années après *Les Olympiques*, est incontestablement traversé par une certaine forme d'autodistance, voire d'autodérision. La sacralisation du sport est tournée en ridicule à travers l'adieu solennel de Dandillot à tout ce qui se rattache de près ou de loin à la vie mondaine. Ce disciple de Georges Hébert, figure emblématique du retour à la nature et à la vie sauvage, applique à la lettre et sans aucun recul les principes de la fameuse *méthode naturelle*<sup>382</sup>. Le narrateur de *Pitié pour les femmes* nous fait clairement comprendre que le père de Solange ne rentre pas dans l'ordre ludique mais

---

<sup>377</sup> *Les Olympiques*, p. 321.

<sup>378</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1084.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> « On a retenu des premiers romans des années vingt les leçons d'un professeur d'énergie », Michel Raimond, *Les Romans de Montherlant*, op. cit., p. 8.

<sup>382</sup> Soucieux à la fois de justifier et de nuancer l'espoir qu'il plaçait dans les vertus du sport dans les années 20, Montherlant, lors d'une réédition des *Olympiques*, dénonce notamment la manière avec laquelle on a simplifié, caricaturé et perverti la « méthode naturelle » prônée par Georges Hébert : « L'idée de retour à la vie physique naturelle (très différente de celle qui est à la base du sport), prêchée de tout temps, et hier encore, chez nous, de la façon la plus raisonnable, par Georges Hébert, recouvre aujourd'hui les ridicules et les malpropretés du nudisme. », « 'Les Olympiques' », Avant-propos à un volume de morceaux choisis (1931), *Service inutile*, p. 647-648.

dans *les ordres*. Les « tableaux synoptiques<sup>383</sup> » auxquels il se réfère religieusement excluent toute forme de légèreté et se distinguent en cela du tableau de chasse de Guiscart et des listes de la Protection, évoqués précédemment. Les activités de plein air, la pratique sportive et l'attention que ce bourgeois porte à sa condition physique n'ont plus rien de ludique : tout plaisir est évacué au profit de la soumission aux normes sociales.

L'obéissance à la règle est ici déterminée avant tout par la volonté de suivre « ce qui se fait.<sup>384</sup> » Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'idée selon laquelle le sport remplit des fonctions sanitaires est déjà bien implantée, ce qui se traduit en particulier par l'engouement des élites pour les pratiques corporelles et les activités de plein air. Le corps, comme le rappelle Georges Vigarello, se doit de « suggérer le temps libre, celui des vacances et de l'échappée<sup>385</sup> ». La dimension satirique du portrait de Dandillot ne doit donc pas occulter son intérêt sur le plan historique et sociologique. Loin d'être isolé, le cas Dandillot est symptomatique d'une bourgeoisie rêvant de retour à la nature, de pureté et d'authenticité. Alors qu'il croit sculpter son être et affirmer sa singularité, ce riche industriel se soumet aveuglément au « vouloir plaire<sup>386</sup> », à la *doxa* du moment. Le coubertinisme mal digéré de Dandillot le conduit, comme son nom le laisse entendre, à se dandiner inutilement. Cet adepte de la méthode naturelle, projeté au XXI<sup>e</sup> siècle, consommerait, en bon élève, ses cinq fruits et légumes par jour et ferait sans doute partie des fervents défenseurs des produits *bio*. Le petit traité de « vie naturelle », qu'il a commencé avant la guerre et qu'il tente en vain de terminer, n'est qu'une « simple compilation<sup>387</sup> » de ses maîtres favoris. Comme les deux copistes de Flaubert, qui se sont d'ailleurs eux aussi lancés sans succès dans la pratique de la gymnastique, le pauvre Dandillot ne fait que suivre à la lettre les recommandations en vogue. On se souvient de Bouvard et Pécuchet, tentant, tant bien que mal, de se confectionner, avec les moyens du bord, un cheval de voltige et des haltères<sup>388</sup>. Suivant fidèlement les prescriptions du manuel de gymnastique d'Amoros, les deux bonshommes cherchent à devenir ambidextres et vont même jusqu'à chanter des « pièces en vers<sup>389</sup> » durant les exercices. Censée redonner de la vigueur aux deux hommes, la gymnastique les épuise

---

<sup>383</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1084.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 1179.

<sup>385</sup> *Histoire du corps*, volume 3, *Les mutations du regard, Le XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2006, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, p. 175

<sup>386</sup> *Les Lépreuses*, p. 1538.

<sup>387</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1084.

<sup>388</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, Œuvres complètes II*, Éditions du Seuil, « L'Intégrale », 1964, p. 262.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 263.

totalemment et finit même par mettre leur santé en danger. Pécuchet se plaint de démangeaisons et Bouvard, devenu très lourd, souffle « comme un cachalot<sup>390</sup> ».

Le sort, ou plutôt le sport, s'acharne également sur le père de Solange, atteint d'un cancer. Cocufié par le sport, dont il n'a pourtant cessé de vanter les bienfaits, Dandillot nous semble bien plus proche de *Dandin*<sup>391</sup> que du *dandy*. Ce n'est que parce qu'il est « condamné<sup>392</sup> » que ce *dandy* de carton-pâte jette enfin un regard cynique sur son existence, faite de privations et de frustrations. Censé constituer un « exutoire<sup>393</sup> », un espace réservé à la libération contrôlée des émotions, le sport devient le lieu de la dissimulation et du refoulement. Ce personnage, englué dans les conventions sociales, n'est pas loin de ressembler aux automates que collectionne le marquis de La Chesnaye dans *La Règle du jeu*<sup>394</sup> de Renoir. Le sport passe bien évidemment par l'apprentissage et la répétition mais la vie « naturelle » que s'efforce de mener Dandillot se réduit à une série d'exercices mécaniques. Ému par les confidences de ce moribond, Costals considère que son témoignage est une véritable « leçon<sup>395</sup> » sur les pièges de l'autocontrainte. Le cas de cet industriel de la Belle Époque n'est pas sans annoncer les phénomènes actuels de dépression et d'addiction analysés par le sociologue Alain Ehrenberg dans *Le Culte de la performance*, ouvrage publié en 1991. L'émergence, dans les années quatre-vingt, d'une vision à la fois sportive, aventurière et entrepreneuriale de la vie en société n'est pas sans effet pervers. L'autocensure excessive, le dopage et la violence des *hooligans* sur les stades ne sont que les différentes manifestations des dérives de cette « rage de paraître<sup>396</sup> ». Dandillot, cherchant à tout prix à sauver les apparences, a fait de son existence une véritable mise en scène. Cet « homme mensonge<sup>397</sup> » est forcé de jouer la comédie jusqu'au bout. Il meurt prématurément au nom du sacro-saint épanouissement personnel. Si le dandy des *Jeunes Filles* ressent de la sympathie pour ce bourgeois à l'agonie, c'est qu'il incarne parfaitement le tragique de la condition humaine. Le jeu, qui repose pourtant, au départ, sur la libre adhésion du joueur, se transforme ainsi en piège.

---

<sup>390</sup> *Ibid.*

<sup>391</sup> Molière, *George Dandin ou Le Mari confondu* (1669), *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 971-1013.

<sup>392</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1174.

<sup>393</sup> Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, *op. cit.*, p. 442.

<sup>394</sup> Jean Renoir, *La Règle du jeu*, 1939.

<sup>395</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1177.

<sup>396</sup> Alain Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, Hachette littérature, « Pluriel », 1991, p. 45.

<sup>397</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1175.

## 1.8. « LES JEUX SONT FAITS<sup>398</sup> » : CLÔTURE LUDIQUE ET TRAGIQUE

La clôture de l'espace ludique lui confère parfois une dimension tragique : les héros ne peuvent sortir du terrain, de l'arène ou du ring avant la fin de la partie. On dit d'ailleurs, comme le rappelle Leiris dans *La Course de taureaux* — texte de 1951 destiné à accompagner le documentaire de Pierre Braunberger —, que le matador est « enfermé<sup>399</sup> » avec le taureau à partir du deuxième *ters* de la course. Si l'on excepte la corrida, laquelle entretient des liens étroits avec la tragédie, d'autres pratiques relevant plus ou moins du jeu retiennent les personnages dans leurs filets. Par exemple, le héros du *Grand Meaulnes*, qui a juré solennellement à Frantz de répondre à son appel, ne peut revenir sur sa promesse. Par fidélité à ce serment chevaleresque<sup>400</sup>, Meaulnes sacrifie son bonheur personnel pour partir à la recherche de Valentine. Ces jeux de collégiens, qu'on réduirait volontiers à de simples enfantillages, ont des conséquences tragiques sur l'existence du héros. Traditionnellement défini comme une activité libre, légère et volontaire, le jeu se présente pourtant bien souvent sous l'angle de la contrainte et de la nécessité. Le lecteur de Montherlant peut notamment s'interroger sur le statut à accorder à la guerre dans *Le Songe*. Est-ce une activité librement choisie par Alban, ce qui la rapprocherait du jeu, ou est-ce au contraire une contrainte qui lui est imposée ? Le lecteur est confronté à l'ambivalence du choix d'Alban. L'égoïsme du personnage, son envie de gloire et son appétit du danger masquent une nécessité à laquelle le jeune aristocrate, en tant que représentant de « l'ordre mâle<sup>401</sup> », ne peut échapper. La fin du roman est d'ailleurs marquée par le retour d'Alban au front. Le héros du *Songe* est désormais prisonnier du pays de « là-haut<sup>402</sup> ». C'est ce rapport étroit entre la clôture de l'espace ludique et le tragique que Vailland développe dans le premier chapitre de *La Truite* :

[...] je vois le bowling comme le ventre de la baleine ; nous sommes dedans ; nous nous y sentons bien ; l'air conditionné y maintient toute l'année une chaleur égale ; le gazouillis des intestins, les borborygmes du *magic circle* nous empêchent de réfléchir, nous plongent dans une plaisante torpeur ; les quilles blanches, inondées par la lumière de l'extérieur, sont analogues à des dents plantées sur la double mâchoire des herses qui ne cesse de s'ouvrir et de se refermer. Poussés par

---

<sup>398</sup> *Les Garçons*, p. 677.

<sup>399</sup> Michel Leiris, *La Course de taureaux*, suivi de *Calendriers* et *Souvenirs taurins* (1951), Fourbis, 1991, p. 65.

<sup>400</sup> Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>401</sup> *Le Songe*, p. 27.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 25.

l'absurde désir de nous échapper, nous lançons des boules dérisoires sur des dents étincelantes ; mais à mesure que nous les brisons, les dents repoussent ; nous ne sortirons jamais du bowling.<sup>403</sup>

L'analogie établie par le narrateur entre le *bowling* et le ventre de Jonas fait de cet espace ludique une cage dorée que les joueurs tentent vainement de quitter. La description des mécanismes de ce jeu explique la douce aliénation des joueurs. La salle de *bowling*, comme le vivier observé par Roger et Frédérique dans un autre passage du roman<sup>404</sup>, est à lire comme une métaphore des rapports humains, dominés par la violence et la lutte pour la survie. Quant aux trois boucles du circuit de Bionnas mentionnées au début de *325 000 francs*<sup>405</sup>, elles annoncent le destin tragique de Busard à l'usine *Plastoform*. La clôture des espaces ludiques dans ces deux romans de Vailland exprime sous une forme condensée la dimension tragique de l'existence.

Derrière la légèreté du jeu, se cache un univers menaçant, comme le confirme la structure circulaire du *Songe* et des *Jeunes Filles*. Comme Alban, happé à nouveau par l'ordre viril de la guerre à la fin du *Songe*, le libertin est condamné à fuir ses admiratrices pour rester dans le jeu et échapper au mariage. Le rejet de toute forme d'engagement sentimental et familial se traduit en effet par le mouvement pendulaire de Costals, qui passe son temps à esquiver et à rejoindre Solange Dandillot. Ce « mouvement de balancement<sup>406</sup> », rythmant toute la tétralogie, est à mettre en relation avec la structure répétitive du jeu. S'appuyant sur la ritualisation des gestes du joueur et le retour des mêmes configurations, Huizinga voit dans la « possibilité de répétition<sup>407</sup> » l'une des caractéristiques essentielles du jeu. Cette répétition a incontestablement un caractère rassurant, à en juger par le goût des enfants pour les activités rythmiques, les jeux de balancement et les comptines lancinantes. Le narrateur des *Jeunes Filles* mentionne par exemple les plaisanteries et les « scies<sup>408</sup> » du fils de Costals, feignant invariablement de dormir à poings fermés au moment où son père ouvre la porte de la chambre.

La répétition et la clôture, créatrices d'ordre, comportent aussi une dimension tragique. L'image récurrente de la cage exprime l'enfermement des héros, pris à leur propre

---

<sup>403</sup> Roger Vailland, *La Truite*, Gallimard, « Folio », 1964, p. 35-36.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>405</sup> Roger Vailland, *325 000 francs*, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>406</sup> Louis Baladier, « Modernité des *Jeunes Filles* : de quelques aspects de la technique narrative », *Roman 20-50* n° 21, 1996, p. 10.

<sup>407</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>408</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 989.

jeu. Dans *Le Démon du bien*, l'ours en cage que Costals aperçoit au Jardin des Plantes<sup>409</sup> le renvoie à sa propre situation. Les pirouettes du libertin pour briser le cercle<sup>410</sup> infernal du mariage sont aussi pathétiques que les gesticulations de la pauvre bête. Quand André Blanc classe *Les Jeunes Filles* dans les « romans de l'échec<sup>411</sup> », il pense non seulement à la défaite cuisante des admiratrices de Costals mais aussi à l'échec du libertin, « obligé de faire un choix, c'est-à-dire de rester malgré tout marginal s'il veut être libre.<sup>412</sup> » La solitude est effectivement le prix à payer pour rester dans la course et dans le jeu de la séduction. Il n'y a pas d'autre « sortie de secours<sup>413</sup> » au mariage, lequel est présenté comme un engagement à l'aveugle, un plongeon suicidaire<sup>414</sup>. C'est aussi l'image de la cage<sup>415</sup> qui est convoquée dans *Malatesta* pour exprimer l'isolement et la disgrâce du seigneur de Rimini. Les extravagances, les méfaits en tous genres et le manque absolu de sérieux<sup>416</sup> de Malatesta conduisent le Pape Paul II, qu'il s'apprêtait d'ailleurs à assassiner, à le nommer condottière pontifical. Cette supercherie, censée lui permettre de racheter ses fautes, vise en réalité à le surveiller et à le tenir à l'écart. Malatesta se retrouve enfermé à Rome, dans les « appartements du Pater Noster<sup>417</sup> », durant tout le troisième acte. Exupère se sent lui aussi « emprisonné comme une bête dans une cage<sup>418</sup> ». Le héros de ce roman publié en 1971 ne peut souffrir l'Algérie, où il est pourtant venu s'installer de son plein gré. Ce petit bibliothécaire de Montluçon, qui n'est pas sans rappeler les fonctionnaires médiocres de Gogol et de Kafka, s'enlise progressivement dans la misère et dans la folie.

La dimension tragique du jeu se manifeste à la fois par la claustration des personnages et par leur mobilité excessive. Par exemple, le séducteur de *La Mort qui fait le trottoir* est condamné à vivre en perpétuelle cavale. De retour à Séville pour un rendez-vous galant, ce libertin de soixante-six ans ne peut s'attarder dans cette ville sans qu'« une foule de chiens crevés<sup>419</sup> » ne remontent à la surface. Ce Don Juan vieillissant ne peut sortir du cercle dont il a pourtant lui-même tracé les contours. Le mouvement incessant des joueurs, preuve éclatante

---

<sup>409</sup> *Le Démon du bien*, p. 1279.

<sup>410</sup> « Oh ! il faut qu'il brise ce cercle ! », *ibid.*, p. 1280.

<sup>411</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>413</sup> *Le Démon du bien*, p. 1281.

<sup>414</sup> « Quand on veut se marier, il faut se bander les yeux, et piquer une tête sans regarder en arrière », *ibid.*, p. 1284.

<sup>415</sup> *Malatesta*, p. 379.

<sup>416</sup> « BORGIA : [...] Cette mauvaise foi puérile, ces trahisons pour le plaisir, ces atrocités, ces vengeances, cela n'est pas sérieux. », *ibid.*, p. 383.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>418</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1186.

<sup>419</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1016.

de leur dynamisme et de leur énergie, trahit aussi leur enfermement dans la sphère ludique. Dans *Celles qu'on prend dans ses bras*, pièce publiée en 1950, la course stérile des personnages nous renvoie une nouvelle fois à la dimension tragique du jeu. Le sous-titre de la pièce<sup>420</sup>, *Les Chevaux de bois*, est éclairé par l'une des répliques de la secrétaire de Ravier au cours du deuxième acte :

MADemoiselle ANDRIOT : [...] Mais c'est si triste, ces êtres qui sont sans cesse à se poursuivre les uns les autres, et à ne se rattraper jamais, comme les chevaux de bois des manèges forains. [...] M. Ravier aime qui ne l'aime pas, et sans doute n'aime pas qui l'aime, comme vous vous ne l'aimez pas, lui qui vous aime, et peut-être aimez quelqu'un qui ne vous aime pas.<sup>421</sup>

Cette réplique adressée à la jeune Christine résume parfaitement la situation des personnages : Mlle Andriot aime Ravier, qui aime et domine Christine, qui ne l'aime pas. Cette configuration, digne d'une tragédie racinienne<sup>422</sup>, est dominée par la non réciprocité du sentiment amoureux et par le pouvoir de Ravier sur la jeune femme. Le « vieux coureur célibataire<sup>423</sup> » est en effet le seul à pouvoir intervenir en faveur du père de Christine auprès du ministère de la Justice. La référence au manège est bien sûr aussi une manière d'attirer notre attention sur les ruses et les cachotteries des personnages. On songe par exemple au film d'Yves Allégret, *Manèges*<sup>424</sup>, sorti la même année que la pièce de Montherlant, dans lequel le propriétaire d'un centre équestre découvre que sa femme et sa belle-mère lui ont joué une vaste comédie. Il est évident que la jeune décoratrice de *Celles qu'on prend dans ses bras* revient voir Ravier à la fin de la pièce uniquement parce qu'elle a besoin de son aide. De son côté, l'antiquaire profite allègrement de la gratitude et du désœuvrement de Christine. Mais les trois héros de Montherlant nous paraissent dans l'ensemble bien trop hésitants et instables pour pouvoir échafauder de véritables plans. Il s'agit surtout pour l'auteur de ce « marivaudage grinçant<sup>425</sup> » de pointer l'inutilité et l'incohérence des gestes de ses personnages. Lorsque Christine s'offre à lui, Ravier commence par agir en *gentleman* avant de revenir sur sa décision. Cette « volte finale<sup>426</sup> » marque à la fois le cynisme et le désarroi du séducteur, conscient d'agir de façon méprisante. Mme Henriot se comporte elle aussi de manière contradictoire puisqu'elle pousse Christine vers Ravier tout en essayant de l'en

<sup>420</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 607-657.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 637.

<sup>422</sup> Roland Barthes définit en effet la « relation fondamentale » de la tragédie racinienne sous la forme d'une double équation : « A a tout pouvoir sur B. A aime B, qui ne l'aime pas. », *Sur Racine* (1960), Éditions du Seuil, 1963, p. 35.

<sup>423</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 634.

<sup>424</sup> *Manèges*, film d'Yves Allégret, 1950.

<sup>425</sup> André Blanc, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 108.

<sup>426</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, « Notes », p. 663.



détourner. Toute l'intrigue de la pièce de Montherlant semble ainsi tenir dans l'image des chevaux de bois, exprimant l'épuisement des héros, voués à tourner en rond et à poursuivre en vain l'objet de leur désir.

Dans *Le Chaos et la nuit*, récit publié en 1963, la description du manège placée à la fin du premier chapitre révèle elle aussi l'existence pathétique de Celestino. Le petit manège du square d'Anvers, « tout seulet<sup>427</sup> » et « silencieux comme la mort<sup>428</sup> » tourne à vide, comme l'ancien anarchiste, ressassant les mêmes idées. La référence au jeu comporte bien une dimension tragique dans la mesure où c'est l'aspect répétitif et circulaire de l'activité ludique que l'auteur met ici en avant. La répétition, inhérente au jeu, est donc à envisager à la fois comme une protection et une prison. La lassitude du roi Ferrante s'explique en grande partie par l'aspect répétitif de l'exercice du pouvoir, réduit à un jeu épuisant et stérile : « Tout est reprise, refrain, ritournelle.<sup>429</sup> » Seul un acte illogique et fou, comme le meurtre d'Inès, pourra délivrer ce roi désabusé et rompre le cercle vicieux du jeu. C'est encore la clôture qui confère au rendez-vous secret des deux adolescents de *La Ville* une dimension tragique. La porte fermée à clef de la resserre éveille en effet les soupçons de l'abbé de Pradts. Dans les scènes IV, V, VI et VII du deuxième acte, l'allusion à la fermeture de la porte revient d'ailleurs très souvent dans les didascalies<sup>430</sup>, dans les répliques de Serge et de Sevrals<sup>431</sup> et dans l'interrogatoire de l'abbé<sup>432</sup>. Présentée comme une oasis, un espace de liberté, la resserre se referme, tel un piège, sur les deux adolescents. Les boucliers<sup>433</sup> qui y sont rangés et derrière lesquels Serge tente de se cacher ne peuvent plus le protéger. Ce n'est pas un hasard si Montherlant choisit dans *Les Garçons* et dans *La Ville* le mot *resserre* pour désigner cette cabane située au fond de la cour de récréation. Ce lieu ambivalent, à la fois rassurant et menaçant, figure d'ailleurs sur la liste des lieux sacrés de Notre-Dame du Parc, aux côtés du dortoir et de la cave du collège. Cet espace réservé aux jeux interdits est « à la fois sacré et sinistre, comme l'étaient certains lieux dans l'ancienne Rome.<sup>434</sup> » L'issue fatale du rendez-

---

<sup>427</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 875.

<sup>428</sup> *Ibid.*

<sup>429</sup> *La Reine morte*, p. 139.

<sup>430</sup> « (Il va fermer la porte à clef, ce qui n'avait pas été fait à sa première entrée, puis court se blottir dans un des coins de la resserre, [...]) » ; « Sevrals ouvre. Son mouvement de surprise en s'apercevant que la porte a été fermée à clef. », *La Ville*, p. 713.

<sup>431</sup> « SEVRAIS : [...] J'ai fermé à clef parce que je ne voulais pas être dérangé dans mes comptes. », *ibid.*, p. 714 ; « SEVRAIS : Pourquoi as-tu fermé à clef ? Pourquoi t'es-tu caché, tu m'as forcé à mentir... Maintenant, tout ça n'a pas l'air clair. », *ibid.*

<sup>432</sup> « L'ABBÉ : C'est étrange : pourquoi vous êtes-vous enfermé à clef ? », p. 714. « L'ABBÉ : Non ! C'était pour attraper des mouches que vous vous enfermiez à clef avec lui ! Voilà le résultat de la confiance qu'on a eue en vous ! », *La Ville*, p. 715.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 713.

<sup>434</sup> *Les Garçons*, p. 497-498.

vous entre les collégiens est annoncée par une série de mauvais présages qu'Alban refuse pourtant de prendre au sérieux. Durant les heures qui précèdent la rencontre, il se rend compte qu'il a oublié son mouchoir et le cahier de brouillon sur lequel il avait pris des notes en vue d'une explication de texte. L'air du toréador de *Carmen* qu'il entend siffloter dans la cour est également à lire comme un signe annonciateur du tragique.

On peut toutefois se demander si le terme *tragique* n'est pas un peu excessif pour qualifier cette « historiette<sup>435</sup> » entre deux adolescents. S'agit-il d'un jeu qui tourne mal ou d'une affaire sérieuse ? Cette tension, cette indécision entre jeu et sérieux, légèreté et tragique transparaît à plusieurs reprises. Par exemple, au moment où l'abbé s'apprête à franchir le seuil de la resserre, Alban comprend que « les jeux sont faits<sup>436</sup> ». Loin d'être un simple cliché, cette expression annonce la tournure tragique des événements tout en rattachant cette mésaventure au domaine du jeu. Le dialogue entre l'abbé et Alban, au cours duquel le collégien apprend qu'il est renvoyé du collège et séparé à jamais de Serge, nous renvoie également à la difficulté d'inscrire cet épisode dans un registre bien défini :

L'ABBÉ : Soyez beau joueur.

SEVRAIS : Beau joueur ! Est-ce qu'il s'agit d'un jeu ?<sup>437</sup>

La reprise de l'expression « beau joueur » attire bien notre attention sur le statut problématique à accorder à cette aventure. La question de Sevrans est aussi celle que se pose le lecteur. Sevrans ne peut vivre cette séparation à la légère dans la mesure où elle représente pour lui un véritable « déchirement.<sup>438</sup> » Il faut attendre la dernière scène de la pièce pour que l'abbé, qui se retrouve dans la même position que Sevrans, considère la situation sous un angle tragique.

La singularité de l'épisode relaté dans *La Ville* et dans *Les Garçons* réside bien dans cette tension permanente entre gravité et légèreté. L'auteur refuse de trancher, de tracer une ligne de démarcation nette entre les registres. L'image de l'ours en cage et celle du manège forain, évoquées précédemment, montrent que la référence au jeu vise à la fois à dédramatiser la situation et à en éclairer le côté tragique et circulaire. Le masque de mort, incrusté dans le visage<sup>439</sup> de Don Juan illustre parfaitement l'incapacité du personnage à se détacher de son propre rôle. Cette référence au masque évoque l'image du vice comme seconde peau dans

---

<sup>435</sup> *La Ville*, p. 718.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 723. Voir aussi *Les Garçons*, p. 686.

<sup>438</sup> *La Ville*, p. 722.

<sup>439</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1078.

*Lorenzaccio*<sup>440</sup> et la scène cocasse de *La Règle du jeu*<sup>441</sup> au cours de laquelle Octave se débat, sans succès, avec son déguisement d'ours. Les difficultés rencontrées par les héros de Montherlant pour sortir de l'espace ludique prouvent que le jeu ne peut être conçu comme une activité totalement autonome, coupée du monde habituel. La mort prématurée de M. Dandillot, chantre du sport et de la vie saine, et le suicide du héros de *Brocéliande*, dupe consentante d'une plaisanterie de mauvais goût, trahissent la fragilité de la cloison censée séparer l'ordre ludique de l'existence réelle. Mais cette perméabilité figure aussi parmi les atouts du jeu, dont Montherlant souligne à maintes reprises les vertus éducatives. C'est donc également sous l'angle de la continuité, du prolongement, que méritent d'être appréhendées les relations entre l'ordre ludique et le monde réel dans l'œuvre.

---

<sup>440</sup> « Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau. », Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (1834), *Théâtre complet, op. cit.*, p. 137-252, p. 203.

<sup>441</sup> Jean Renoir, *La Règle du jeu*, 1939.

## CHAPITRE 2

### L'ORDRE LUDIQUE, UNE AIRE DE TRANSITION

Envisager l'activité ludique comme un entraînement, un échauffement, un avant-goût de l'existence va à l'encontre de la gratuité et de l'inutilité du jeu, pourtant constamment valorisées par Montherlant. La conception désintéressée du jeu qu'il semble défendre est effectivement contrebalancée par la volonté de tirer un « enseignement<sup>442</sup> », une « leçon<sup>443</sup> », voire une morale<sup>444</sup> de sa pratique du sport et de la corrida. Le lecteur de Montherlant est ainsi très souvent amené à se demander s'il doit réellement *prendre au sérieux* les expériences plus ou moins ludiques des personnages. Au début des *Garçons*, le collège, ce « paradis des enfants<sup>445</sup> », ne semble être qu'un vaste « océan de blagues<sup>446</sup> », de complots et de cachotteries sur lequel voguent allègrement les adolescents. Déchargés de tout sérieux et donc sans impact sur le réel, les vilains tours et les mensonges des jeunes garçons se présentent comme « tout l'appareil du 'mal' moins le 'mal' ; la fumée sans feu.<sup>447</sup> » Cette joyeuse bande de pyromanes *pour de faux* peut donc se livrer à toutes sortes de polissonneries sans avoir à se soucier des conséquences. Mais l'image rassurante de la *fumée sans feu* est sérieusement remise en question dans la deuxième partie du roman, au moment où Alban apprend son renvoi définitif de Notre-Dame du Parc : « Tout le monde avait joué avec le feu : Mme de Bricoule, M. de Pradts, le supérieur. Maintenant le feu avait pris.<sup>448</sup> » Incendie ou simple feu

---

<sup>442</sup> « Écrit sur le mur », *Le Solstice de juin, Essais*, p. 910.

<sup>443</sup> *Les Olympiques*, p. 223.

<sup>444</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 67.

<sup>445</sup> « Au paradis des enfants » est le titre donné à la première partie des *Garçons*, p. 439.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 683.

de paille ? C'est la réplique finale du héros de *Badine*, conscient d'avoir poussé le jeu trop loin, qui viendra sans doute à l'esprit de bon nombre de lecteurs des *Garçons* :

PERDICAN : [...] Je vous en supplie, mon Dieu ! ne faites pas de moi un meurtrier ! Vous voyez ce qui se passe ; nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort ; mais notre cœur est pur, ne tuez pas Rosette, Dieu juste !<sup>449</sup>

Rappelons cependant que le jeu auquel se prêtent les protagonistes du roman de Montherlant est loin d'avoir les conséquences tragiques des querelles de Camille et de Perdican, dont l'écrasante responsabilité dans la mort de Rosette ne fait aucun doute. Reste que la place centrale qu'occupe dans l'œuvre l'aventure Bricoule-Souplier nous conforte dans l'idée que le jeu ne peut se réduire pour Montherlant à un phénomène marginal, à une activité située à la périphérie de la vie. Le héros de *Brocéliande*, jouant au vieux gâteaux<sup>450</sup> au début de la pièce, ne se doute pas non plus que la nouvelle annoncée par M. Bonnet de La Bonnetière va lui faire perdre la raison. Exupère apprend lui aussi à ses dépens qu'il n'aurait pas dû jouer avec le feu<sup>451</sup> en simulant la folie pour échapper à la guerre.

Les exemples d'Alban, de Persilès et d'Exupère nous invitent à inscrire le jeu dans un processus de formation et d'apprentissage. Loin d'être nouvelle, la formule selon laquelle le jeu est une *école de la vie* fait plutôt figure de cliché. Il suffit de lire les slogans publicitaires de marques de jouets<sup>452</sup> ou de feuilleter des magazines de loisirs créatifs pour voir à quel point le jeu est associé à l'éveil et au développement de l'enfant. Le détour par l'étymologie se révèle assez éclairant pour comprendre l'investissement pédagogique dont le jeu fait l'objet. Si le jeu dérive de *jocus*, il traduit bien souvent le mot *ludus*, aussi employé par les Romains pour désigner la classe, l'exercice scolaire.<sup>453</sup> L'un des sens usuels de *ludere* est *s'exercer*, acception d'autant plus significative quand on sait l'importance accordée par Montherlant à l'entraînement des athlètes, des toreros et aux répétitions de théâtre des collégiens. Certes, la motivation immédiate qui engage les personnages dans de multiples pratiques ludiques est le plaisir qu'ils en escomptent. Mais c'est aussi par le biais du jeu qu'ils entrent de plein fouet dans le réel. L'ordre ludique, dont nous venons pourtant de souligner la

---

<sup>449</sup> Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 253-298, p. 298.

<sup>450</sup> *Brocéliande*, p. 958.

<sup>451</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1219.

<sup>452</sup> On peut se référer par exemple au célèbre slogan de *Playskool*, remontant aux années soixante-dix : « Tout se joue à l'âge *Playskool* », à celui de *Play-Doh* : « T'es plus malin avec tes mains » ou à celui de *Meccano* : « Tu vois la vie c'est un jeu d'enfant ».

<sup>453</sup> Voir Gilles Brougère, *Jeu et éducation*, L'Harmattan, 1995, p. 42.

clôture, assure le passage de l'enfance à l'âge adulte, ce qui en fait un véritable sas pour les héros de Montherlant.

## 2.1. JOUER ET APPRENDRE : LEÇON D'ORDRE SUR LE STADE

Il serait réducteur de concevoir le jeu et la réalité comme deux ensembles hermétiques, et cela malgré les limites et les barrières qui encadrent, protègent et parfois même emprisonnent les joueurs. Le footballeur a beau se mouvoir dans un espace hors du monde habituel, il découvre sur le stade la dimension agonistique des rapports humains. Il se prépare ainsi à affronter les situations dysphoriques de la vie réelle<sup>454</sup>. La préface des *Olympiques*, écrite en 1938, est pour Montherlant l'occasion de revenir sur la « bonne leçon de réalisme<sup>455</sup> » que lui a infligée son premier match sur le plateau du Parc des Princes en 1919. L'expérience du stade lui apprend notamment à « tenir compte de la réalité<sup>456</sup> » et à s'adapter aux circonstances, enseignements qui lui seront précieux sur le front. Dans cette œuvre parue en 1924, année où se déroulent les Jeux Olympiques à Paris, l'emploi récurrent du mot *leçon*<sup>457</sup> s'éclaire aussi par le souci plus conjoncturel de convaincre les lecteurs des bienfaits du sport. En effet, la restauration des Jeux et le développement de la pratique sportive, liés à la création de clubs et à la construction de stades, expliquent l'essor de ce qu'on a appelé la « littérature sportive<sup>458</sup> » durant l'entre-deux-guerres. La publication de récits comme *L'Orgue du stade*<sup>459</sup> en 1924, *Battling Malone*<sup>460</sup> ou *Plaisir des sports*<sup>461</sup> en 1925, témoigne de l'intérêt porté au corps, à sa morphologie et aux sensations nouvelles procurées par le sport. Dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*<sup>462</sup>, publié en 1973, Montherlant attire notre attention sur la ressemblance frappante entre les descriptions anatomiques du *Songe* et

<sup>454</sup> « Le sport transpose la mort dans des conditions idéales connues d'avance auxquelles on a tout loisir de se préparer. », Bernard Jeu, *Le sport, la mort, la violence*, Éditions universitaires, « Encyclopédie universitaire », 1972, p. 56.

<sup>455</sup> *Les Olympiques*, p. 223.

<sup>456</sup> *Ibid.*

<sup>457</sup> Voir « La Leçon d'un rapport de football », *ibid.*, p. 250-254, et « La Leçon de football dans un parc », p. 288-304.

<sup>458</sup> L'expression de « littérature sportive », jugée parfois réductrice, désigne les œuvres dans lesquelles le sport, envisagé comme un sujet littéraire à part entière, implique une nouvelle forme d'écriture. La littérature sportive atteint son apogée durant l'entre-deux guerres. On pourra se reporter à l'article de Pierre Charreton, « La littérature sportive existe-t-elle ? », *Europe, Sport et Littérature*, n° 806-807, 1996, p. 104-112.

<sup>459</sup> Un extrait de *L'Orgue du stade* d'André Obey figure dans l'ouvrage de Gilbert Prouteau, *Anthologie des textes sportifs de la littérature*, Éditions Défense de la France, 1948, p. 329-341.

<sup>460</sup> Louis Hémon, *Battling Malone, pugiliste* (1925), France Loisirs, 1997.

<sup>461</sup> Gilbert Prouteau, dans son *Anthologie des textes sportifs de la littérature*, présente également un extrait de *Plaisir des sports* de Jean Prévost, *op. cit.*, p. 343-344.

<sup>462</sup> Dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, la description du torse du boxeur du roman de Louis Hémon est d'ailleurs reproduite en annexe, *op. cit.*, p. 223-224 : « Cette description ressemble de bien près à ma description du corps de Dominique, composé en 1919 pour *Le Songe*, alors que je ne pouvais connaître *Battling Malone*, édité en 1925. » Annexe 9.

certains passages de *Battling Malone*, alors même qu'il n'avait pas encore lu le roman posthume de Louis Hémon, traduit et publié en France en 1925. Loin d'être une initiative singulière, comme l'auteur tendrait parfois à le laisser croire, l'exaltation de la grandeur des athlètes fait des *Olympiques* un véritable « livre de circonstances<sup>463</sup> ». Dans l'article qu'il consacre aux *Bestiaires* en 1928, Vailland ne manque pas de souligner l'opportunisme de Montherlant dans le choix de ses thématiques : *Le Songe* a été publié au moment où les livres de guerre étaient « à la mode » et *Le Paradis à l'ombre des épées*, « quand on aimait la littérature sportive.<sup>464</sup> » L'auteur des *Olympiques*, qui revient sur la sacralisation du stade dans ses œuvres de jeunesse, finit lui-même par reconnaître que le sport n'a jamais été qu'une mode, qu'une « idée dans l'air », « chassée par des souffles qui sont eux-aussi dans l'air.<sup>465</sup> »

Il n'empêche qu'à travers *Les Olympiques*, « bréviaire de milliers d'adolescents<sup>466</sup> », le Montherlant des années vingt entend proposer à la jeunesse une véritable éthique du stade. Il n'est donc pas étonnant que des réflexions d'ordre plus théorique sur les vertus du sport viennent très fréquemment interrompre le récit des épreuves et des courses. Le demi-aile de l'équipe de football tente de donner au jeune Peyrony de solides repères éthiques, en lui apprenant à canaliser son énergie, « ce trop-plein de forces qui déborde<sup>467</sup> ». C'est parce qu'il lui prêche la mesure, idéal de qualité « qui gouverna le monde antique<sup>468</sup> », que le demi-aile interdit formellement à « Dents de Chien<sup>469</sup> » tout excès dans les massages et dans les entraînements. La renaissance des Jeux Olympiques, étape décisive dans la transformation progressive du sport en véritable spectacle, avec « ses tableaux de réussite et d'échec, ses légendes et ses récits<sup>470</sup> », contribue pour une large part à l'héroïsation de l'athlète. Dès lors qu'il expose son corps et ses performances devant un public, le sportif se doit d'incarner un

---

<sup>463</sup> Michel Raimond, *Les Romans de Montherlant*, op. cit., p. 25. Georges Vigarello fait d'ailleurs figurer la couverture des *Olympiques* aux côtés d'autres photographies attestant de l'engouement des artistes et des médias de l'époque pour le sport, *Passion sport : Histoire d'une culture*, Textuel, 2000, p. 166. Annexe 10.

<sup>464</sup> Roger Vailland, « La Bestialité de Montherlant », *Le Grand Jeu* n° 1, 1928, article reproduit dans *Chronique des années folles à la Libération 1928/1945*, édition dirigée par René Ballet, préface de Claude Leroy, Messidor, Éditions sociales, 1984, p. 47-50.

<sup>465</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 71.

<sup>466</sup> Gilbert Prouteau, *Anthologie des textes sportifs de la littérature*, op. cit., p. 303.

<sup>467</sup> *Les Olympiques*, p. 237.

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> Il s'agit du surnom donné à Peyrony, en raison de sa joie canine et de ses dents sans tartre, « pareilles à celles d'un jeune chien », *ibid.*

<sup>470</sup> Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif, la naissance d'un mythe*, op. cit., p. 112.



certain nombre de valeurs. Il est pour cette raison souvent présenté dans la littérature des années vingt comme un « moraliste en action.<sup>471</sup> »

La publication des *Olympiques* s'inscrit donc plus globalement dans une série de tentatives visant à cerner les relations entre sport et morale<sup>472</sup> et à souligner l'impact social et politique de la pratique sportive. C'est parce qu'il contribue au respect de l'ordre et de l'autre qu'il faut promouvoir l'esprit sportif. La coopération, au cœur des sports d'équipe, repose sur un mélange d'entraide et de concurrence, ce qui en fait pour Coubertin une « sorte d'école préparatoire à la démocratie<sup>473</sup> ». Habité par une vaste ambition pédagogique, le baron de Coubertin voit dans le sport l'occasion d'offrir au public une exhibition de comportements exemplaires, même si « le vrai sportif est celui pour lequel le spectateur n'existe qu'à l'état de contingence<sup>474</sup> ». La place accordée aujourd'hui aux expertises scientifiques et aux témoignages d'auto-disculpation, liés aux récentes « affaires », atteste d'ailleurs à quel point le monde du sport reste soumis à la nécessité de réaffirmer un certain nombre de valeurs pour asseoir sa légitimité<sup>475</sup>. Si le sport est pour l'auteur des *Olympiques* porteur d'une morale, c'est qu'il se présente comme une expérience fédératrice, à même de réunir dans la même équipe un « grand industriel » et un « simple apprenti.<sup>476</sup> » Pour « dix sous de cotisation par mois<sup>477</sup> », l'écrivain se souvient être entré dans un Comité d'Éducation Physique, dont la composition était, à l'en croire, majoritairement populaire. La pratique sportive en général, et celle de type associatif en particulier, favorise la sociabilité, la construction d'une identité non seulement sur le plan individuel mais aussi collectif.

Conformément à l'idéal coubertinien, le stade apparaît dans l'œuvre de Montherlant comme un véritable niveleur social. La *camaraderie* — terme cher à l'écrivain — transcende les générations, les frontières culturelles et les inégalités sociales. Il est vrai que la récurrence de l'expression *de plain-pied* sous la plume d'un auteur dont on a si souvent souligné le

---

<sup>471</sup> Jean Durry, « Conférence en guise d'ouverture », *Écrire le sport*, sous la direction de Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc, Michel Brousse, « Regards croisés sur le sport », Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 9-35, p. 30.

<sup>472</sup> Voir par exemple l'ouvrage de Paul Adam, *La Morale des sports*, La Librairie Mondiale, 1907 et celui d'Émile Moussat, *Être chic ! De la morale du sport à une morale sportive*, Éditions Messein, 1936.

<sup>473</sup> Pierre de Coubertin, *Pédagogie sportive*, G. Crès et Cie, 1922, p. 140. Ce volume regroupe en réalité des textes qui ont été pour l'essentiel écrits avant la Première Guerre mondiale.

<sup>474</sup> Propos de Pierre de Coubertin dans un message radiodiffusé de Berlin, le 4 août 1935, cités par Georges Vigarello dans *Du jeu ancien au show sportif, la naissance d'un mythe*, *op.cit.*, p. 162.

<sup>475</sup> Voir à ce sujet Jean-Paul Callède, « Le sport comme exigence morale : transformations dans les modes d'écriture au cours du XX<sup>e</sup> siècle », *Écrire le sport*, *op. cit.*, p. 53-67.

<sup>476</sup> *Les Olympiques*, p. 316.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 222.

besoin de hauteur et le « sentiment passionné de la différence<sup>478</sup> » peut surprendre. Que ce soit sur les stades de banlieue<sup>479</sup>, au collège<sup>480</sup>, sur le champ de bataille<sup>481</sup> ou dans les cafés de la rue des Serpents, repaire des *aficionados*<sup>482</sup>, le jeu fait découvrir à des gentilshommes comme Alban de Bricoule ce qu'on appellerait aujourd'hui la *mixité sociale*. C'est aussi l'anonymat du *bowling*, l'impossibilité de « deviner du premier coup d'œil le milieu, le rang, la classe, la caste<sup>483</sup> » qui retient l'attention du narrateur de *La Truite*, roman de Vailland déjà mentionné au cours de notre premier chapitre. La tenue de sport, comme l'uniforme, permet à l'individu d'abandonner provisoirement son identité pour se fondre dans la multitude. Dans la piscine de la rue Oberkampf, les nageurs, vêtus du « petit caleçon blanc<sup>484</sup> » qu'on leur fournit à l'entrée, sont « tous rendus pareils par l'eau<sup>485</sup> », constate le héros éponyme d'*Aurélien*. Certains détails comme les cicatrices sur les bras, les tatouages et les dents gâtées trahissent pourtant assez vite la condition modeste des hommes que rencontre le trentenaire oisif décrit par Aragon. Toujours est-il que la tenue des nageurs, ou plus exactement leur absence de tenue, conduit Aurélien Leurtillois à renouer avec l'esprit de camaraderie qu'il a connu au front. Pour cet ancien lieutenant, « la nudité rétabli[ssai]t le miracle de l'uniforme<sup>486</sup> ». Riquet, le jeune ouvrier à qui il a appris la « nage grecque<sup>487</sup> », ne découvre son statut social qu'à la sortie de la piscine. Ainsi, l'habit met à nu ce que la nudité parvenait jusque-là plutôt bien à camoufler.

C'est parce que le sport offre l'image idéale d'un monde égalitaire, impartial et contrôlé que le public s'identifie aujourd'hui aussi facilement aux grandes figures d'athlètes. Les spectateurs assistent en effet à ce qu'Alain Ehrenberg nomme « l'épopée de l'homme ordinaire<sup>488</sup> », parvenant à s'extraire de la masse de ses semblables par ses performances spectaculaires. Le sportif, qui, à l'inverse d'un héros comme Achille, n'est rien à l'origine,

<sup>478</sup> Pierre de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 290.

<sup>479</sup> « Avec les garçons et les filles j'étais toujours facile, ma pente à me lier, ma crainte de passer à côté des êtres, un certain 'de plain-pied' chez moi, qu'on m'a plus tard reproché, le langage dru qui m'est naturel, me mettaient tout à fait à l'aise. », *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 37.

<sup>480</sup> « Leur vie entière, ils garderont ce *de plain-pied* entre classes sociales qu'ils auront appris au collège. Et peut-être mieux que le de plain-pied. Toutes ces amitiés qui ont été retenues par l'histoire ont pris naissance au collège ou sur les champs de bataille. », *Les Garçons*, p. 460.

<sup>481</sup> « Vaguement, par à-coups, les hommes qui l'entouraient existaient pour lui. Alors il se sentait plein du désir de leur passer son vin, ses vivres, de leur faire de la place pour qu'ils fussent à l'aise : la grande fraternité des sports l'avaient mis de plain-pied avec le peuple. », *Le Songe*, p. 24.

<sup>482</sup> « Alban, avec tous ces gens, se sent de plain-pied. », *Les Bestiaires*, p. 439.

<sup>483</sup> Roger Vailland, *La Truite*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>484</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, Gallimard, « Folio », 1944, 2003, p. 179.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>488</sup> Alain Ehrenberg, *op. cit.*, p. 66.

propose un modèle d'action à la portée de tous. Ce « voisin d'à côté<sup>489</sup> », représentatif de l'héroïsme démocratique et populaire, incarne ainsi parfaitement « l'unicité du semblable<sup>490</sup> ». Pour un aristocrate comme Montherlant, jouer la carte du *plain-pied* avec le peuple, c'est courir le risque de se voir taxé de paternalisme, écueil qu'il n'évite pas toujours d'ailleurs. En particulier lorsqu'il affirme qu'un joli but est l'occasion inespérée d'initier le « petit Français<sup>491</sup> » à la « sensation de la beauté<sup>492</sup> ». Cet émerveillement devant l'énergie et l'enthousiasme de la plèbe, Jean-François Domenget le rattache à un discours de droite, confiant au peuple, « seul élément sain dans une société décomposée, le pouvoir salvateur.<sup>493</sup> » La beauté du spectacle sportif naît de la solidarité, du « grand accord humain<sup>494</sup> » qui règne entre les athlètes « portant les mêmes couleurs.<sup>495</sup> »

Giraudoux, qui publie *Le Sport* en 1928 et tient entre 1933 et 1934 la chronique sportive des *Annales politiques et littéraires*, inscrit même le sport dans une politique de santé publique visant à lutter contre la dépopulation de la France et la « dégénérescence de la race<sup>496</sup> ». Dans *Pleins pouvoirs* (1939) et *Sans pouvoirs* (1946), textes dont on a souvent souligné le caractère raciste et xénophobe, Giraudoux insiste sur la nécessité de mettre en place une politique corporelle passant par la maîtrise de l'immigration, l'urbanisme et le développement de la pratique sportive. Le sport doit permettre à l'individu de retrouver « l'état de fraîche naissance et de facilité où Adam fut trouvé le premier jour du monde<sup>497</sup> ». Parce qu'il insuffle de l'énergie au corps, repétrit les organes et leur redonne de la vigueur, le sport favorise un retour à l'origine, à « la ligne de départ<sup>498</sup> ». Dans *Sans pouvoirs*, l'image d'un corps « terne, déjeté ou obèse<sup>499</sup> » – que la pratique du sport viendrait redresser et remodeler – s'insère parfaitement dans l'histoire d'une pédagogie fondée sur la verticalité et le maintien<sup>500</sup>. L'exercice physique, aussi agréable soit-il, soumet le corps humain à ce que Georges Vigarello nomme « un moule correcteur<sup>501</sup> ». Tout en vouant un culte à l'autorité et à l'ordre, l'auteur des *Olympiques* pointe les dérives d'une « dictature du corps<sup>502</sup> », risquant de

---

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>491</sup> *Les Olympiques*, p. 228.

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> Jean-François Domenget, *Montherlant critique*, op. cit., p. 264.

<sup>494</sup> *Les Olympiques*, p. 331.

<sup>495</sup> *Ibid.*

<sup>496</sup> Jean Giraudoux, *De Pleins pouvoirs à Sans pouvoirs* (1950), Éditions Julliard, 1994, p. 56.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>500</sup> Voir Georges Vigarello, *Le Corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique* (1978), Armand Colin, 2004.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>502</sup> *Ibid.*

dévorant progressivement la sensibilité et l'intelligence de l'athlète. Par exemple, Peyrony s'est peu à peu « fermé à tout le spirituel, l'intellectuel et le sentimental de la vie<sup>503</sup> ». L'admiration sans bornes qu'il porte à la force physique menace d'étouffer tout le reste. Les Jeux Olympiques de Berlin en 1936, que Montherlant ne mentionne pas dans sa préface de 1938, ne sont-ils pas l'illustration même de cette « dictature du corps<sup>504</sup> » ? Le culte des « dieux du stade<sup>505</sup> » devient en effet un moyen de promouvoir l'idéal de beauté physique au cœur de l'idéologie nazie.

L'instrumentalisation du sport par la politique et la brutalité des *supporters*, que Roger Caillois classe parmi les formes perverses de l'*agôn*<sup>506</sup>, conduisent Montherlant à rectifier le tir, à tempérer la confiance qu'il plaçait dans le stade. Dans l'avant-propos de l'édition de morceaux choisis des *Olympiques* parue en 1931, l'écrivain affirme que le sport ne peut jouer seul un rôle d'éducateur : il n'est que « ce qu'en font les mœurs<sup>507</sup> ». Cette malléabilité rend suspecte l'idée même d'une *morale sportive*. L'auteur en vient à se demander si cette fameuse *morale* ne sert pas à masquer un ensemble de comportements fort intéressés car déterminés par la recherche de performances :

Il est entendu que la « morale du sport » n'est souvent qu'une affaire de volonté pour obtenir, dans le sport, certains résultats. Un garçon est chaste pour conserver sa forme athlétique ; un garçon est franc (ou du moins agit comme s'il était franc), parce que, sans franchise, « on ne peut plus jouer » : cette chasteté, cette franchise sont des donnant-donnant, et rien de plus.<sup>508</sup>

Ce passage de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, dernier livre de Montherlant, et l'avant-propos de la réédition des *Olympiques* illustrent parfaitement l'enjeu stratégique des préfaces tardives et des commentaires rétrospectifs. L'écrivain tire parti de ces écarts temporels pour corriger ses propos, actualiser son œuvre et la réinterpréter. À travers la relecture, bien souvent porteuse d'un « fantasme de maîtrise<sup>509</sup> », transparait la distanciation progressive de l'auteur à l'égard de l'idéal prôné par Coubertin. Cette remise en question d'une morale censée reposer sur le désintéressement et le *fair play* ne va bien entendu pas aussi loin que dans *La Solitude du coureur de fond* d'Alan Sillitoe. Cette longue nouvelle publiée en 1960 se présente comme le soliloque de Smith, exceptionnellement autorisé à

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>504</sup> *Les Olympiques*, p. 307.

<sup>505</sup> *Les Dieux du stade*, film documentaire sur les Jeux Olympiques de Berlin, réalisé par Leni Riefenstahl en 1936.

<sup>506</sup> Roger Caillois, « Corruption des Jeux », *Les Jeux et Les Hommes*, *op.cit.*, p. 101-122. Annexe 5.

<sup>507</sup> Avant-propos reproduit dans *Service inutile*, p. 647-650, p. 648.

<sup>508</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 67.

<sup>509</sup> Mireille Hilsum, *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome I, *Tombeaux et Testaments*, Éditions Kimé, « Les Cahiers de marge », 2007, p. 8.

quitter sa maison de correction pour disputer une course de fond. Cette compétition doit faire de lui un exemple de réhabilitation sociale aux yeux de la bourgeoisie bien pensante. Jusqu'au dernier instant, ce jeune révolté joue au brave repentî prêt à tout pour gagner la course et racheter ses fautes. Le sport, censé remettre les marginaux sur « le droit chemin de l'honnêteté<sup>510</sup> », ne fait qu'attiser la colère de Smith, bien décidé à « jouer la ruse à fond<sup>511</sup> » et à perdre cette course. Ce pied de nez lancé aux beaux discours sur la fonction civilisatrice du sport est pour le jeune délinquant l'occasion d'opérer une distinction très nette entre « faire la course » (*racing*) et « courir<sup>512</sup> » (*running*). En refusant de « faire la course » et de remporter la victoire, Smith réalise finalement de manière cynique mais à la lettre l'idéal coubertinien, parfaitement désintéressé.

Si l'on décèle à travers l'évolution de Peyrony les doutes du professeur d'énergie des *Olympiques*, ce dernier ne renonce pas à croire en l'existence de valeurs comme la solidarité et le respect de l'adversaire, « vertus qui dépassent le sport et qui ressortissent bel et bien à la morale, et à la plus haute morale.<sup>513</sup> » Pour le demi-aile de l'équipe *junior*, déçu d'apprendre le départ de Beyssac et de Ramondou, le football ne consiste pas seulement à marquer le plus de buts possibles en quatre-vingt dix minutes. Ce sport collectif doit trouver sa place au sein d'une « règle de vie<sup>514</sup> ». La volonté de dégager des règles exportables hors du stade, ou plutôt transposables dans le réel, se traduit dans l'œuvre par la récurrence des échanges entre le vocabulaire sportif et le lexique général. Notons qu'une grande partie de locutions et d'expressions comme *aficionados*, *rester sur la touche* ou *aller au tapis*, employées au départ exclusivement dans le domaine du sport, voient progressivement leur domaine d'emploi s'élargir à la vie courante. C'est en jouant avec la « grande mobilité du vocabulaire sportif<sup>515</sup> » que Montherlant tente d'établir un rapport de continuité entre deux mondes en apparence antithétiques. La ténacité d'Alban sur le front est en parfaite adéquation avec son attitude sur le ring : « En boxe on l'appelait un 'accrocheur' ; dans la vie aussi c'est un accrocheur : tout ce qui peut être tenté doit être tenté.<sup>516</sup> » Lors de son initiation tardive à la savate, l'écrivain lui-même constate que le *forcing* n'est ni plus ni moins que l'agressivité

---

<sup>510</sup> Alan Sillitoe, *La Solitude du coureur de fond* (1960), Éditions du Seuil, 1999, p. 9.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>512</sup> *Ibid.*

<sup>513</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 68.

<sup>514</sup> *Les Olympiques*, p. 362.

<sup>515</sup> Jean-François Sablayrolles, « Mots du sport, emprunts et langue courante », *Écrire le sport, op. cit.*, p. 39-51, p. 39.

<sup>516</sup> *Le Songe*, p. 161.

dans la vie transposée sur le ring<sup>517</sup>. Ce constat le conforte dans l'idée que la pratique sportive, même peu assidue, est porteuse d'un enseignement susceptible de l'aider dans la « conduite de [s]a vie.<sup>518</sup> »

C'est aussi grâce à la pratique du sport que John Irving, écrivain, lutteur, arbitre et entraîneur, découvre l'avantage qu'il y a à « avoir le dessous.<sup>519</sup> » Comme il l'explique dans *La Petite amie imaginaire*, court récit autobiographique publié en 1996, la position qu'il adopte sur le tapis fournit au romancier américain une véritable ligne de conduite. La rigueur et l'entraînement qu'exige la lutte lui ont permis de comprendre à quel point l'écriture est elle aussi « affaire de récurrence.<sup>520</sup> » La répétition est destinée à combler ce que l'écrivain-lutteur appelle son « absence de dons<sup>521</sup> ». En se forgeant une image de romancier laborieux, pour qui « écrire bien c'est réécrire<sup>522</sup> », John Irving transpose hors du tapis son expérience de *lutteur dessous*. L'homologie de structure entre l'ordre ludique et le réel explique le glissement constant du sens propre au sens figuré, de la position à la posture existentielle. Il est vrai que la référence au sport, que ce soit dans la vie courante ou dans le monde de l'entreprise, relève aujourd'hui de la banalité la plus éculée. Ce « sport hors du sport<sup>523</sup> », pour reprendre une expression d'Alain Ehrenberg, est à l'image d'une société démocratique fondée sur la valorisation de la concurrence et de la prise de risques. Sans aller jusqu'à dire que l'auteur des *Olympiques* a anticipé les propos de l'auteur du *Culte de la performance*, on constate qu'il a très tôt perçu la dimension à la fois métaphorique et normative du sport. Parce que le sport est un réservoir d'images fort instructives, Montherlant avoue préférer écrire le sport plutôt que le vivre<sup>524</sup>. L'emploi du vocabulaire du sport dans un contexte non sportif comme celui des relations amoureuses donne lieu à une série de formules savoureuses dans *Les Jeunes Filles*. On se souvient du « Knock-out de Mlle Dandillot<sup>525</sup> », cruellement abandonnée par Costals à la fin des *Lépreuses*. Le héros avait pourtant réussi à la séduire en lui assurant que ses précédentes conquêtes n'avaient été que des « 'poules d'essai'<sup>526</sup> ». Cette francisation du terme anglo-saxon *pool* ressemble étrangement à un terme familier utilisé

---

<sup>517</sup> « Écrit sur le mur », *Le Solstice de juin*, p. 910-915.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>519</sup> John Irving, *La Petite amie imaginaire*, Éditions du Seuil, 1996, p. 17.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>523</sup> Alain Ehrenberg, *op. cit.*, p. 176.

<sup>524</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 95.

<sup>525</sup> *Les Lépreuses*, p. 1518.

<sup>526</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1119.

pour désigner les femmes aux mœurs légères. Il n'empêche que cet emprunt humoristique au vocabulaire sportif atteste que tout expert en libertinage n'est pas dispensé d'entraînement.

Dans *La Petite 19*, nouvelle publiée en 1924 et reproduite, non sans quelques modifications, dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*<sup>527</sup>, la liaison entre une jeune athlète et son prétendant est entièrement décrite en termes sportifs. L'usage abondant de l'italique signale avec humour l'intrusion du lexique sportif sur le terrain amoureux. Le jeune homme, tel un *sprinter*, doit se plier aux règles de la course, attendre sagement le « *À vos marques !* », « *Préparez-vous !* », « *Partez !* » pour embrasser sa dulcinée<sup>528</sup>. L'étreinte amoureuse s'apparente à une performance sportive chronométrée consistant à donner à la jeune fille le plus de baisers possibles pendant les « onze secondes d'un 100 mètres.<sup>529</sup> » La petite sprinteuse adopte alors une stratégie défensive, visant à esquiver son partenaire, qui, en parfait *coach*, lui demande de *parer* et de ne surtout pas *baisser sa garde*<sup>530</sup>. Loin de rester timidement dans les limites du stade, le sport vient pimenter, rythmer, voire façonner les relations au sein même du couple. Comme le souligne Jean-François Domenget, ce n'est pas un hasard si cette nouvelle, placée sous le signe de la vitesse et du sport, a attiré l'attention de Paul Morand, qui a vu dans le dialogue des deux personnages une « scène emblématique des mœurs de l'époque.<sup>531</sup> » Il faut dire que dans *Lewis et Irène*, roman publié la même année que *Les Olympiques*, Morand montre que l'économie d'après-guerre a transformé les hommes et les femmes en véritables rivaux, s'affrontant au cours d'un *match* sans merci. Même durant les rares moments de sensualité, censés marquer une pause, Lewis et Irène, à bout de souffle, sont comparés à « des pugilistes pendant une reprise.<sup>532</sup> »

Les rapports agonistiques entre les sexes, rendus perceptibles à travers l'utilisation du vocabulaire sportif, n'excluent pas l'accomplissement d'exploits chevaleresques pour mériter l'amour de la femme aimée. Par exemple, le héros de *La Petite 19* ne pourra posséder la jeune héroïne que s'il remporte le 100 mètres contre Lassale. C'est aussi pour conquérir le cœur d'une étudiante, courtisée par un jeune homme musclé, que le gringalet de *Sportif par amour* — film de Buster Keaton sorti en 1927<sup>533</sup> — s'essaye à l'athlétisme, au base-ball et à l'aviron, cherchant tant bien que mal à donner l'image d'un athlète complet. Sur un ton bien moins

---

<sup>527</sup> *La Petite 19*, *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 116-139.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> Jean-François Domenget, *Montherlant critique*, op. cit., p. 115.

<sup>532</sup> Paul Morand, *Lewis et Irène* (1924), *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1-93, p. 55.

<sup>533</sup> *Sportif par amour*, film de Buster Keaton (1927), aussi connu sous le titre *Collège*.

léger, le héros de *Fils de personne*, qui s'est acharné à faire de son fils un être de qualité, convoque le lexique sportif au moment de déclarer forfait. Georges en arrive à la conclusion que l'éducation n'est qu'une suite de « faux départs<sup>534</sup> », un *match* perdu d'avance. Pour qu'elle ait un réel impact, sans pour autant être « gauchie par la passion<sup>535</sup> », l'éducation doit selon Montherlant « créer de la crise<sup>536</sup> » et mettre en éveil les facultés de l'enfant, comme l'atteste la place importante des activités ludiques à Notre-Dame du Parc.

---

<sup>534</sup> *Fils de personne*, p. 253.

<sup>535</sup> *La Ville*, p. 743.

<sup>536</sup> *La Relève du matin*, p. 21, p. 28.



## 2.2. UNE PÉDAGOGIE LUDIQUE : LE COLLÈGE, « PUISSANT INSTRUMENT DE CIVILISATION<sup>537</sup> »

Bien conscient de s'inscrire dans une vieille tradition, l'auteur définit, dans la postface de *La Ville*, le collège, et plus particulièrement le collège catholique, comme un « microcosme de la vie toute entière<sup>538</sup> ». La description du quotidien des élèves d'un établissement religieux du début du siècle est l'occasion de mettre en évidence la fonction pédagogique de certains exercices plus ou moins ludiques. Dès *La Relève du matin*, l'auteur attire notre attention sur les devoirs du prêtre éducateur et sur le « but<sup>539</sup> » de l'éducation catholique. Le rôle du prêtre éducateur ne se limite pas au *scolaire*. Par exemple, lors des récréations, M. l'abbé de Prévôtel tente, avec plus ou moins de réussite, de suivre le rythme endiablé de la partie de ballon des collégiens :

Courait aussi M. l'abbé de Prévôtel, courait trois pas parmi les joueurs puis s'arrêtait court parce qu'essoufflé, criait : « Bien joué ! » à tort et à travers, et pourtant montrant si naïvement sa joie de s'ébrouer, avec les deux pans de sa ceinture qui lui tressautaient sur les reins.<sup>540</sup>

Le jeu est donc non seulement un moyen d'encadrer les collégiens mais aussi une manière de gagner leur confiance. Cette *polyvalence* du prêtre éducateur, nous en trouvons un parfait exemple avec l'abbé de Pradts. Ce dernier aide Souplier à faire ses devoirs et joue fréquemment avec lui lors des récréations. Ce n'est d'ailleurs pas le fait de jouer à la balle avec un collégien qui lui sera reproché par le Supérieur, lors de son renvoi, mais le fait de jouer avec lui « à l'écart<sup>541</sup> » des autres élèves. À travers le jeu, il s'agit de « battre les âmes<sup>542</sup> » des adolescents et de soustraire ces derniers à l'influence de leur famille, jugée néfaste. Dans les premières pages de *La Relève du matin*, l'écrivain nous renvoie à *De l'Éducation*, traité du sociologue Herbert Spencer publié en 1897, pour appuyer l'idée selon laquelle l'intervention de la mère dans l'éducation de son fils est inutile, voire dangereuse<sup>543</sup>. L'abbé de Pradts demande instamment à Serge de convaincre sa mère de le laisser partir avec

---

<sup>537</sup> *Ibid.*

<sup>538</sup> *La Ville*, p. 743.

<sup>539</sup> *La Relève du matin*, p. 29.

<sup>540</sup> *Les Garçons*, p. 445.

<sup>541</sup> *La Ville*, p. 731.

<sup>542</sup> *La Relève du matin*, p. 30.

<sup>543</sup> « \*(La mère)... 'Son intervention est souvent plus nuisible que ne l'eût été son abstention complète.' Herbert Spencer. *De l'Éducation*. », *La Relève du matin*, p. 27.

lui à la campagne, durant les vacances de Pâques, en échange de quoi il lui évitera le renvoi. Cette semaine à la campagne serait pour le jeune garçon l'occasion de « canoter<sup>544</sup> » en compagnie d'autres collégiens. Cette invitation ressemble fort à du chantage mais elle témoigne aussi de la fonction éducative allouée aux jeux et aux loisirs. L'abbé de Pradts consacre d'ailleurs les dernières années de sa vie à organiser des séances dramatiques et à jouer au billard avec « des fils de cultivateurs en habit du dimanche.<sup>545</sup> » L'auteur des *Garçons* insiste sur le fait que les prêtres qu'il décrit ne cherchent en rien à se donner « le genre prolétarien<sup>546</sup> ». Cependant, le dévouement, certes un peu suspect, avec lequel l'abbé, en motocyclette, s'occupe de « ses 'jeunes'<sup>547</sup> » n'est pas sans évoquer dans l'esprit du lecteur d'aujourd'hui certaines figures de prêtres éducateurs comme Guy Gilbert ou Jean-Marie Petitclerc.

Les allusions aux séances de chant et aux répétitions des collégiens de Notre-Dame du Parc nous dissuadent elles aussi de dissocier jeu et éducation. Dans cette école religieuse plutôt libérale et démocrate, les répétitions théâtrales rythment le quotidien des adolescents. Par exemple, à la fin de l'acte I de *La Ville*, Sevrans confie à Serge qu'il se rendra à la resserre vers quatre heures, après avoir répété *Andromaque*<sup>548</sup>. M. Habert, surveillant de la division des « grands », ne voit pas d'un très bon œil ces allées et venues incessantes d'élèves se rendant à leur répétition<sup>549</sup>. L'élection chaque trimestre de Prêteurs, de Tribuns ou de Consuls, les spectacles, les ballets et les remises de prix ressortissent clairement d'une pédagogie du jeu, omniprésente dans les collèges jésuites. Bien que Notre-Dame du Parc ne soit pas un établissement jésuite<sup>550</sup>, on y retrouve la volonté « de faire de l'étude un agrément et de l'obéissance un plaisir<sup>551</sup> ». Montherlant renvoie d'ailleurs le lecteur aux passages que Gofflot consacre aux établissements jésuites dans *Le Théâtre au collège du Moyen Âge à nos jours*, ouvrage publié en 1907, pour justifier la « couleur païenne<sup>552</sup> » et le caractère documentaire de *La Relève du matin*. L'allusion aux « remarquables réalisations<sup>553</sup> » des

---

<sup>544</sup> *La Ville*, p. 709 et p. 717.

<sup>545</sup> *Les Garçons*, p. 827.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 828.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>550</sup> Pierre Sipriot rappelle d'ailleurs que l'entrée de Montherlant à Sainte-Croix de Neuilly, fréquemment présenté par l'auteur comme un « collège de gauche », n'est pas sans contrarier son père, qui avait la ferme intention de l'inscrire chez les jésuites de la rue Franklin, *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 155.

<sup>551</sup> L.V. Gofflot, « Chapitre IV : Les Jésuites et le théâtre », *Le Théâtre au collège du Moyen Âge à nos jours*, Le Cercle français de l'Université Harvard, 1907, p. 88-128, p. 90.

<sup>552</sup> Voir la note V de *La Relève du matin*, p. 163-164.

<sup>553</sup> Voir la note II, *ibid.*, p. 161.

élèves de troisième dans *Le Jeudi de Bagatelle* est complétée par une note sur les représentations du Petit Séminaire d'Orléans au XIX<sup>e</sup> siècle. Les exercices dramatiques devaient aider au développement du caractère, de la mémoire et permettre aux élèves d'améliorer leur diction et leur maintien.

Dans *L'Évolution pédagogique en France*, Émile Durkheim s'appuie sur l'importance accordée aux concours, aux classements et aux compétitions de toutes sortes pour montrer à quel point « l'aiguillon dont se servaient les jésuites, c'était l'émulation.<sup>554</sup> » Le succès du « jeu-compétition<sup>555</sup> », au cours duquel chaque enfant, appartenant soit au camp des Romains soit à celui des Carthaginois, était apparié et opposé à un enfant de niveau analogue, illustre l'effort constant des jésuites pour introduire le ludique dans l'instruction. Ce tournoi, qui avait souvent lieu en public, associait *agôn* et *mimicry*, compétition et spectacle, faisant ainsi de l'apprentissage un véritable *match*. À Saint-Claude, internat décrit par Roger Peyrefitte dans *Les Amitiés particulières* — roman paru en 1944 et consacré, comme *Les Garçons*, au thème des amitiés particulières —, les répétitions des *Plaideurs*<sup>556</sup> auxquelles se rendent les élèves témoignent du rôle éducatif donné aux pratiques ludiques. Dans *Les Nouveaux aristocrates*, récit publié en 1960, Michel de Saint-Pierre, auteur d'un essai sur Montherlant<sup>557</sup>, attire lui aussi notre attention sur la multiplication des répétitions théâtrales au collège Pierre-Favre. Le Père Menuzzi, surnommé « La Tigresse<sup>558</sup> » par les élèves, ne cache pas son agacement en voyant les répétitions grignoter peu à peu les heures de cours :

Il y a un mois, *Andromaque*. La semaine dernière, *Britannicus*. Aujourd'hui *Phèdre*. Sans compter les répétitions d'*Athalie* pour la séance de dimanche prochain... Ce n'est plus une classe. C'est un cours d'art dramatique !<sup>559</sup>

Le choix des pièces jouées à Notre-Dame du Parc, à Saint-Claude et à Pierre-Favre n'est guère surprenant quand on sait qu'*Esther*, pièce de commande, fut chantée et déclamée par les jeunes demoiselles de Saint-Cyr dans le but de mettre « à profit leurs heures de récréation.<sup>560</sup> »

---

<sup>554</sup> Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France* (1938), Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990, p. 298.

<sup>555</sup> Martine Mauriras-Bousquet, *Théorie et pratique ludiques*, Economica, « La Vie psychologique », 1984, p. 86.

<sup>556</sup> Roger Peyrefitte, *Les Amitiés particulières* (1944), Flammarion, 1986, p. 305, p. 356, p. 389.

<sup>557</sup> Michel de Saint-Pierre, *Montherlant bourreau de soi-même*, Gallimard, 1949.

<sup>558</sup> Michel de Saint-Pierre, *Les Nouveaux aristocrates*, Le Livre de poche, 1960, p. 11.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>560</sup> Voir la Préface d'*Esther* (1689), Jean Racine, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 945-948.

Grâce au jeu et à la compétition, les collégiens du Parc font l'apprentissage de la règle et de la discipline. L'Académie, « nouvelle machine de gouvernement<sup>561</sup> » inaugurée par le Supérieur, est un ordre institué par l'autorité pour contrôler les collégiens. L'abbé Prévôtel cherche à influencer sur le choix des membres de l'Académie en glissant à Alban « les noms de ceux qui lui paraissent désignés pour être leurs nouveaux confrères.<sup>562</sup> » La création de cette institution, véritable « opération de police<sup>563</sup> », enthousiasme naturellement les parents d'élèves. La formule de Durkheim selon laquelle le collège jésuite est une « cité dont chaque élève est un fonctionnaire<sup>564</sup> » nous semble pouvoir s'appliquer à Notre-Dame du Parc, ville miniature dans laquelle tous les élèves ont un rôle à jouer. Récemment nommé chocolatier, Sevrais est chargé de vendre le chocolat « à la récré<sup>565</sup> » et de faire les comptes, ce qui lui fournira un prétexte pour se rendre à la resserre, dont il a les clefs. On décèle encore aujourd'hui, notamment à travers la vente de billets de tombola ou de pains au chocolat organisée par les foyers socio-éducatifs, cette volonté de développer chez les élèves le sens des responsabilités. Lafcadio, le héros des *Caves du Vatican*, reçoit une éducation fort peu académique, différant en tous points de celle des collégiens que dépeint Montherlant. Mais c'est aussi par le truchement d'activités ludiques qu'il découvre les langues et le calcul. Le baron Heldenbruck lui enseigne l'allemand et les mathématiques par de si habiles détours qu'il en retire beaucoup de plaisir. Comme Alban de Bricoule, chocolatier du Parc, le héros de Gide se voit confier une mission. Il devient le « caissier<sup>566</sup> » d'un baron excentrique, très porté sur les voyages. Soucieux de séduire sa mère, les différents « oncles » de Lafcadio redoublent d'efforts pour initier ce bâtard au polonais, à l'équitation ou aux échecs et faire de sa vie « une sorte de fête éperdue.<sup>567</sup> »

Bien que le système de la Protection vise à se démarquer de celui de l'Académie, il se caractérise lui aussi par toute une hiérarchie et par la présence de statuts clairement définis. Dans cette vaste association de collégiens, surnommés, selon la classe d'âge à laquelle ils

---

<sup>561</sup> *Les Garçons*, p. 439.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>563</sup> *Ibid.*

<sup>564</sup> Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 299.

<sup>565</sup> *La Ville*, p. 705.

<sup>566</sup> « Il avait fait de moi ce qu'il appelait complaisamment son caissier, c'est-à-dire qu'il me confiait une fortune de menue monnaie et que partout où je l'accompagnais j'étais chargé de la dépense. Quoi que ce fût qu'il achetât (et il achetait beaucoup) il prétendait que je susse faire l'addition, le temps de sortir argent ou billet de la poche. Parfois il m'embarrassait de monnaies étrangères et c'étaient des questions de change ; puis d'escompte, d'intérêt, de prêt ; enfin même de spéculation. À ce métier je devins promptement assez habile à faire des multiplications, et même des divisions de plusieurs chiffres, sans papier... », André Gide, *Les Caves du Vatican* (1914), *Romans et récits I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 993-1196, p. 1049-1050.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 1051.

appartiennent, *poussins*, *souriceaux*, *ragondins* et *types*<sup>568</sup>, les « grands » sont chargés d'encadrer les « moyens », qui doivent eux-mêmes s'occuper des « petits ». Cette relation entre aîné et cadet, déjà esquissée dans *Thrasylle* — roman de jeunesse de Montherlant publié en 1983 —, renvoie bien entendu le lecteur à la pédagogie amoureuse développée par Platon dans le *Banquet*<sup>569</sup>. Mais ces liens de vassalité à l'intérieur d'une microsociété stratifiée nous semblent aussi pouvoir se rapprocher du système des *tutorials*<sup>570</sup> pratiqué dans certains collèges anglais et américains, même si les termes de *tuteur* et de *tutorat* n'apparaissent pas dans *Les Garçons* et dans *La Ville*. C'est durant des cérémonies aux allures militaires, savamment orchestrées, que les membres de la Protection reçoivent leurs décorations. Par exemple, l'ordre du Bouton d'or<sup>571</sup> est créé à la fois pour récompenser les héros de cette association et concurrencer les prix officiels de l'Académie. Les collégiens du Parc retrouveront sur le front ce principe de distinction à travers les grades et les médailles militaires. Insistant, dans une note de 1932, sur la place de premier plan à accorder à Barrès en littérature, Montherlant déplore la réticence que nous avons, quels que soient les domaines, à distinguer, à classer et à hiérarchiser :

Les rangs ! Pierre d'achoppement de notre époque, qui ne sait pas, et ne veut pas, faire les distinctions nécessaires. Heureux sport, où les athlètes sont, d'après leurs performances, classés par catégories ! Voilà l'avantage du chronomètre : il n'y a plus à chipoter.<sup>572</sup>

La référence au sport, et plus précisément au classement des athlètes, nous conforte dans l'idée que le jeu est très souvent pour l'auteur vecteur de discipline. Selon Montherlant, c'est seulement en établissant des distinctions, en créant de la différence, qu'on peut échapper à l'uniformisation démocratique. En tant qu'espace d'héroïsation et de singularisation, le jeu se rattache à un idéal aristocratique fondé sur la hantise du vulgaire et sur le besoin de se démarquer, comme le footballeur se démarque de son adversaire. Norbert Elias note que le désir de se différencier dans la bonne société « trouve son expression verbale dans des mots tels que 'valeur', 'considération', 'se distinguer'<sup>573</sup> », traduisant à la fois l'appartenance au groupe et une certaine tendance à la ségrégation, à l'isolement. Chez Montherlant, l'enthousiasme à l'idée de se mêler au petit peuple est ainsi contrebalancé par le souci

<sup>568</sup> *Les Garçons*, p. 494.

<sup>569</sup> Ce point est développé dans l'ouvrage de Pierre Duroisin, *Montherlant et l'Antiquité*, Les Belles-Lettres, 1987.

<sup>570</sup> Voir Didier Lancien, « Balliol College, Oxford (Fin XIX<sup>e</sup> siècle-1914) une élite de *gentlemen* », *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, sous la direction de Didier Lancien et de Monique de Saint Martin, *op. cit.*, p. 139-152.

<sup>571</sup> *Les Garçons*, p. 502.

<sup>572</sup> « Notes », *Mors et Vita*, p. 559.

<sup>573</sup> Norbert Elias, *La Société de cour*, *op. cit.*, p. 44-45.

constant de se distinguer de la masse. Ce mélange de fascination et de répulsion à l'égard de l'uniformisation démocratique était déjà nettement perceptible dans *De la démocratie en Amérique* de Tocqueville. En effet, la société américaine, sans héritage aristocratique, sans legs absolutiste, offre en 1830 le spectacle unique d'une démocratie pure. Mais la neutralisation de la différence sociale a son revers puisque dans un système où l'égalité est la valeur suprême, tous les individus se valent. Par conséquent, « la variété disparaît de l'espèce humaine<sup>574</sup> » et l'individu devient un pion remplaçable, un atome parmi d'autres. Pour le vicomte de Tocqueville, issu d'une famille légitimiste de la noblesse normande, l'individu démocratique est constamment menacé par l'indifférenciation dans une société où l'argent est devenu le seul signe de distinction.

C'est parce qu'elle va permettre aux adolescents de se distinguer et de gagner l'estime de leurs pairs que la cour de récréation occupe une place si importante à Notre-Dame du Parc. Les secrets murmurés au creux de l'oreille, les échanges de cadeaux et les complots qui se trament lors des récréations nous conduisent parfois à voir dans les jeux de la cour de véritables jeux de Cour. Pour se faire accepter dans le groupe des « grands », Bonbon sort de sa poche une boîte de caramels et en distribue à ses camarades plus âgés, dont il devient aussitôt la mascotte :

Ils le regardaient avec une admiration, une excitation voyantes : on percevait tout de suite qu'il était roi parmi eux. L'un d'eux s'appuya du coude sur son épaule. Un autre lui boutonna son veston. Un autre lui tira son mouchoir-pochette de sa poche. Un autre le souleva par les poignets et il revint de lui-même pour qu'on recommençât ce jeu.<sup>575</sup>

L'empressement avec lequel les collégiens s'agglutinent autour de ce courtisan en herbe, pour l'observer, le toucher et le taquiner équivaut à une véritable cérémonie d'intronisation. L'ethnologue Julie Delalande s'appuie sur les jeux de compétition, de coopération et sur la fluctuation des alliances pour montrer que la cour de récréation, temps de « l'entre-enfants<sup>576</sup> », est un lieu privilégié de « mises en forme collectives<sup>577</sup> ». De ces tentatives d'organisation tâtonnantes sont issues nos conceptions les plus abouties de l'ordre social. Loin d'être anarchique, le monde enfantin de la cour fait partie intégrante de l'apprentissage de la vie en groupe, au même titre que le stade et les séances théâtrales, mentionnés précédemment.

---

<sup>574</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. II, GF-Flammarion, (1840), 1981, p. 282.

<sup>575</sup> *Les Garçons*, p. 492.

<sup>576</sup> Julie Delalande, *La Cour de récréation. Pour une anthropologie de l'enfance*, Presses Universitaires de Rennes, « Le Sens Social », 2001, p. 42.

<sup>577</sup> *Ibid.*, préface de Patrick Rayou, p. 13-16, p. 13.

Dans *Thrasyllé*, dont l'intrigue se déroule dans une Grèce d'idylle, le jeune Lycas ne se serait certainement pas jeté sur le héros éponyme s'il ne l'avait vu tricher aux jeux des osselets, en les poussant sur le dos de sa main<sup>578</sup>. Soulignant l'importance des relations entre pairs dans l'assimilation des règles sociales, Arnold Van Gennep montre que l'éducation de l'enfant se fait surtout « par les autres enfants et sans qu'il s'en doute, par une morale contrainte et imitative.<sup>579</sup> » Il est indispensable de se soumettre aux codes définis par le groupe, de prendre modèle sur les autres et de s'abstenir de *ce qui ne se fait pas*. En jouant à l'épervier, Serge fait « l'apprentissage de la confiance<sup>580</sup> » puisqu'il se fie à la parole d'Alban, qui lui a promis qu'il ne chercherait pas à l'attraper. L'initiation du « petit traînassou<sup>581</sup> » de *Moustique* au scoutisme, même si elle se révèle assez décevante, nous paraît aussi marquer un premier pas vers la vie en collectivité. Au grand étonnement du narrateur, Moustique se met à réciter des formules sur l'honneur scout. Mais jugeant que le chef de son équipe « s'abaisse à lui<sup>582</sup> » au lieu de le traiter *de plain-pied*, d'égal à égal, le jeune algérien finit par déchirer violemment ses deux lettres, qui se voulaient pourtant amicales.

Les activités ludiques des collégiens, qui constituent une initiation au fonctionnement de l'ordre social, sont elles-mêmes en germe dans certains gestes répétitifs, observables chez les nourrissons et les jeunes animaux. Regroupés par Jean Chateau sous le nom de « jeux fonctionnels<sup>583</sup> », ces gestes se présentent comme une sorte de préexercice, de préparation à la vie adulte. L'exemple le plus connu est celui du chat jouant avec sa pelote de laine dans le but de stimuler ses qualités de prédateur. Montherlant fait d'ailleurs de ce jeu fixe et stéréotypé la preuve même de la noblesse féline. En effet, dans *L'Équinoxe de septembre*, un père qui regrette d'avoir laissé son fils partir pour le front aimerait retrouver la désinvolture de cet adolescent sur la place de la gare, jouant avec une balle « comme un chat qui joue avec une boulette de papier.<sup>584</sup> » De même, chez Camus, regarder les enfants jouer gaiement à la marelle, « en poussant des cris<sup>585</sup> », dans une ville ravagée par la peste, libère pour un moment Rieux de ses préoccupations d'adulte. Le regard « grave et tranquille<sup>586</sup> » d'un des jeunes garçons renvoie effectivement le médecin de *La Peste* aux temps de l'innocence, à une

<sup>578</sup> *Thrasyllé*, p. 12.

<sup>579</sup> Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain*, t. 1, Éditions A. et J. Picard, 1943, p. 167.

<sup>580</sup> *Les Garçons*, p. 480.

<sup>581</sup> *Moustique*, p. 123.

<sup>582</sup> *Ibid.*

<sup>583</sup> Jean Chateau, *L'Enfant et le jeu*, op. cit., p. 11.

<sup>584</sup> « 7 mars 1936 », *L'Équinoxe de septembre*, p. 741-754, p. 748.

<sup>585</sup> Albert Camus, *La Peste* (1947), Gallimard, « Folio », 1974, p. 60.

<sup>586</sup> *Ibid.*

sorte d'état originel. Mais la marelle et les jeux de ballon sont déjà bien loin des gazouillements et des gesticulations du nouveau-né. Montherlant tend pourtant à souligner le rapport de continuité existant entre les micro-gestes de la prime enfance et des formes de jeux bien plus abouties.



### 2.3. ÉLASTIQUES, PELUCHES ET *OBJETS TRANSITIONNELS*<sup>587</sup>

L'écrivain attire l'attention du lecteur sur certains mouvements enfantins et un peu régressifs comme le tripotage et le « mâchonnage<sup>588</sup> », fréquemment perçus comme une source de plaisir et de réconfort. Par exemple, dans la première scène de *Brocéliande*, Persilès se met à tripoter nerveusement des objets dans son salon, comme un « petit garçon<sup>589</sup> », en attendant la visite d'Edgar Bonnet de La Bonnetière. La danseuse de *La Petite Infante de Castille* ne peut s'empêcher de tortiller un élastique lors de son rendez-vous galant avec le narrateur<sup>590</sup>. À travers les didascalies de *La Ville*, l'auteur souligne la candeur de Souplier, qu'on voit tripoter des objets sur le bureau de l'abbé de Pradts<sup>591</sup>, tordre un élastique<sup>592</sup>, manger goulument une sucrerie sur un bâtonnet<sup>593</sup> et remonter ses socquettes<sup>594</sup>. Quant à Sevrais, nerveux à l'idée de retrouver en secret son protégé, il triture une « boulette tirée de son pain à la récréation<sup>595</sup> ». Le dramaturge tient à capter, à « enregistrer<sup>596</sup> », comme au cinéma, ces attitudes « très 'garçon'<sup>597</sup> », véritables condensés de tendresse et de sensualité enfantines. Ce théâtre « à vision rapprochée<sup>598</sup> » donne naissance à quelques jeux de scène, trahissant l'affection de Sevrais pour son jeune camarade :

Sevrais appuie le bout de son pied sur le dépassant de la semelle du soulier de Serge, tandis qu'ils causent gravement, et joueotte ainsi du bout de son pied, en regardant son geste.<sup>599</sup>

Le néologisme *joueotter*, formé par l'adjonction d'un suffixe hypocoristique à un verbe déjà intimement associé à l'enfance, pointe le caractère machinal du geste de Serge. L'abbé et Sevrais ne peuvent d'ailleurs s'empêcher de sourire en évoquant la « manie du pied sur l'autre<sup>600</sup> » de leur petit protégé. Dans *Les Olympiques*, Peyrony ne cesse de mâcher des tiges

---

<sup>587</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, op. cit., p. 27-64.

<sup>588</sup> *Le Songe*, p. 184.

<sup>589</sup> *Brocéliande*, p. 959.

<sup>590</sup> *La Petite Infante de Castille*, p. 629.

<sup>591</sup> *La Ville*, p. 682.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 706.

<sup>594</sup> *Ibid.*

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 673.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 754.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>598</sup> *Ibid.*

<sup>599</sup> *Ibid.*

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 619.

et des brins d'herbe durant sa conversation avec le demi-aile de l'équipe<sup>601</sup>. La description des collégiens « *mâchant du chewing-gum* » lors de la mi-temps et l'allusion à la « gosserie<sup>602</sup> » avec laquelle le héros du *Songe* mâchonne le sien confirment cet intérêt porté aux gestes répétitifs de l'enfance. Au moment de dire au revoir à Alban, Serge lui colle même « *au fond de la paume le chewing-gum qu'il vient de retirer de sa bouche*.<sup>603</sup> » Les chewing-gums et les stylos<sup>604</sup> circulent entre les collégiens, transitent d'une bouche à une autre, d'une main à une autre. On peut y voir un écho aux poulets et aux billets doux de la littérature galante. Intégrés aux jeux amoureux, les objets sont arrachés à leur banalité, à leur unilatéralité, et deviennent un mode de communication privilégié pour ces adolescents romanesques.

Tous ces gestes enfantins, décrits par Montherlant comme des « infiniments petits par lesquels l'être humain laisse transparaître un de ses sentiments<sup>605</sup> », peuvent se rattacher à ce que Winnicott nomme *l'espace potentiel*, « une aire intermédiaire d'*expérience* à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure.<sup>606</sup> » Cette aire, à la frontière entre le dedans et le dehors, le subjectif et l'objectif, constitue pour l'auteur de *Jeu et réalité* une étape décisive dans le développement de la vie culturelle et créative de l'individu. Le passage du moi au non-moi se manifeste par le glissement progressif des activités main-bouche et main-sexe vers la manipulation d'objets extérieurs comme un coin de drap, un mouchoir ou une peluche. Dans *Les Jeunes Filles*, le fleuret que Brunet cache sous son oreiller, le peigne cassé et le tube de parfum trouvés dans ses poches<sup>607</sup> peuvent se définir comme des *objets transitionnels*, des objets mutilés et/ou choyés assurant le lien entre l'enfant et l'extérieur. On sait aussi que les jeux de tripotage et de « pelotage<sup>608</sup> » dans la cour du Parc ont un rôle décisif dans la découverte du corps et de la sensualité. Les *objets transitionnels* comme le pouce de l'enfant, la peluche, le bout de ficelle ou de couverture, amenés à jouer, selon les cas, un rôle d'ami, de consolateur ou de protecteur<sup>609</sup>, sont voués à un désinvestissement progressif. La première scène de *La Fureur de vivre* est à cet égard assez significative. Nicholas Ray nous présente Jim Stark, adolescent désorienté et révolté contre

<sup>601</sup> *Les Olympiques*, p. 293.

<sup>602</sup> *Le Songe*, p. 184.

<sup>603</sup> *Les Garçons*, p. 554.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 545. Voir aussi *La Ville*, p. 689.

<sup>605</sup> *La Ville*, p. 754.

<sup>606</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *op.cit.*, p. 30.

<sup>607</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 989.

<sup>608</sup> *Les Garçons*, p. 445.

<sup>609</sup> On peut se reporter ici au premier chapitre, « objets transitionnels et phénomènes transitionnels », et plus précisément au tableau comparant le rôle joué par les objets transitionnels pour sept enfants appartenant à la même famille, Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *op. cit.*, p. 38-39.

l'ordre familial, étendu sur la chaussée, ivre mort mais serrant contre son cœur une peluche<sup>610</sup>. Solange Dandillot, rechignant à quitter le monde des *Petites Filles modèles*, ne peut elle non plus se résoudre à abandonner son « lapin de peluche adoré<sup>611</sup> », à qui elle parle « intérieurement<sup>612</sup> ». Ce lapin mal en point, dont un des yeux a été remplacé par un bouton de bottine, semble tout de même avoir eu la vie plus facile que la poupée de cire de Sophie, aveugle, chauve et cul-de-jatte. La belle poupée que la jeune héroïne de la comtesse de Ségur reçoit de sa mère devient rapidement son cobaye, la projection de tous ses fantasmes. Elle subit l'épreuve du fer-à-friser et de l'eau bouillante, avant de finir en mille morceaux<sup>613</sup>.

Le séducteur des *Jeunes Filles* prend un malin plaisir à pervertir le monde enfantin de Solange, dont la chambre fleure bon la porcelaine, les cahiers d'écolière et la Bibliothèque rose. Dans la longue scène du thé — clin d'œil aux goûters raffinés de Sophie, de Camille et de Madeleine au château de Fleurville<sup>614</sup> —, la complicité des souvenirs de lecture partagés est subrepticement détournée par Costals dans le but de gagner la confiance de la jeune fille et de la retenir dans ses filets. Si le héros de Montherlant, qui a reçu une éducation très collet-monté<sup>615</sup>, ne peut cacher son émotion en relisant quelques pages de la « divine comtesse<sup>616</sup> », ce sont des jeux bien moins innocents qui occupent son esprit. On retrouve ce mélange de candeur et de perversité dans *Le Démon du bien*, lorsque Costals décide de mêler la pauvre peluche de Solange, déjà bien malmenée par la vie, à leurs jeux érotiques :

<sup>610</sup> *La Fureur de vivre*, film de Nicholas Ray, 1955.

<sup>611</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 1090.

<sup>612</sup> *Ibid.*

<sup>613</sup> Comtesse de Ségur, « Chapitre I : La poupée de cire », *Les Malheurs de Sophie*, Œuvres, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 261-337, p. 273-276.

<sup>614</sup> *Ibid.*, « Chapitre XII : Le thé », p. 304-310.

<sup>615</sup> La référence à la Comtesse de Ségur s'inscrit indéniablement chez Montherlant dans la construction d'un *ethos* aristocratique. Le héros des *Jeunes Filles*, comme son géniteur littéraire, aime à rappeler ses origines nobiliaires et souligne avec humour le sentiment de classe qu'il retrouve avec bonheur dans l'univers ségurien : « — La divine comtesse ! s'écria Costals. Ses livres respirent l'esprit de condition. On y boit jusqu'à la lie le malheur de ne pas être noble. Tous les bons ont une particule, et tous les méchants n'en ont pas. Au moins, comme cela, il est facile de s'y reconnaître. [...] », *Pitié pour les femmes*, p. 1123. Il est intéressant, à ce sujet, de constater que Marguerite Yourcenar, se montre, elle, fort sévère à l'encontre de la Comtesse de Ségur. Voici en effet la réponse qu'elle fait à Matthieu Galey, qui lui fait remarquer que l'éducation qu'elle a reçue est celle d'une « 'petite fille modèle' privilégiée » : — Non, car le sentiment de classe n'existe pas du tout pour moi. Je n'étais pas non plus une 'petite fille modèle' : l'idée d'être un 'modèle' ou d'avoir un modèle ne me venait pas. Je dois dire que j'ai toujours détesté les livres de la Comtesse de Ségur ; la Bibliothèque Rose me donne encore mal au cœur quand j'en vois un exemplaire : ces enfants m'irritaient, ne me paraissaient pas réels, et déjà comme souillés par toutes les conventions, que je percevais très bien. [...] il y avait chez Mme de Ségur un sentiment de classe : il y avait un sentiment de vaniteuse cohésion familiale ; il y avait les cousins, les gens 'de bonne famille', les personnes respectées venues en visite. Qu'est-ce que c'était que tous ces gens-là ? Moi, j'avais des cousins, mais ils n'étaient pas plus importants que le fils du jardinier. Non, le sentiment de classe ne m'habite pas le moins du monde. En parlant ce matin au livreur qui rapporte les vêtements qu'on a envoyés chez le teinturier, je ne sens aucune, vraiment aucune différence, avec ce qui se serait produit si j'avais en son temps parlé à Churchill. Il s'agit simplement d'un contact avec un être humain. [...] », Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey* (1980), Le Centurion, « les interviews », 1997, p. 19-20.

<sup>616</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1123.

Souvent Costals le baisait au lieu de Solange, à moins qu'ils n'unissent leurs trois bouches : Costals, qui connaissait son génie, savait bien pourquoi il l'avait priée de s'adjoindre à ce lapin. [...] Il le mêla si fort à leurs jeux qu'un moment vint où le lapin envahit complètement son imagination, en chassant Solange.<sup>617</sup>

Au cours de cette partie à trois dans un hôtel de Gênes, le lapin en peluche de Solange, utilisé au départ comme un *sex-toy*, un jouet érotique, devient le seul réel partenaire de Costals. Le jeu dérape et finit par effrayer ce « grand maître du bestiaire<sup>618</sup> », qui, dans un accès de panique, se débarrasse de la peluche en la posant sur un fauteuil de la chambre, sous son pyjama. Ce « flirt continu avec les animaux<sup>619</sup> », qu'on perçoit dans toute l'œuvre, notamment à travers la corrida, et qui a conduit certains critiques à parler du pansexualisme<sup>620</sup> de Montherlant, ne semble donc pas totalement assumé. Costals, qui n'hésite pas à faire porter à ses partenaires des masques de carnaval à têtes d'animaux<sup>621</sup>, se fixe des limites et semble parfois dépassé par son propre jeu. Cet exemple prouve en tout cas qu'un *objet transitionnel* comme le lapin en peluche de Solange peut devenir un objet fétiche et persister sous cette forme dans la vie sexuelle de l'adulte.

Le détour par le concept d'*objet transitionnel*, pour marquer la continuité entre les balbutiements de l'enfance et les jeux élaborés de l'âge adulte, apporte un éclairage nouveau sur la célèbre réplique de l'Infante dans *La Reine morte* : « Mon père dit du roi Ferrante qu'il joue avec sa perfidie comme un bébé avec son pied.<sup>622</sup> » La figure d'un nourrisson potelé en pleine contorsion vient se superposer à celle du vieux monarque désabusé. La formule piquante et très visuelle dont use l'Infante corrobore l'idée selon laquelle les ruses de Ferrante ne sont que le prolongement, l'aboutissement des petits jeux innocents de la prime enfance. C'est comme si le fait de *jouer avec son pied*, d'attraper ses orteils et de les mettre dans la bouche avait éveillé les talents de joueur et de comédien du futur roi du Portugal. Le pied, comme le pouce, est bien un *objet transitionnel* offrant au petit Ferrante un terrain de jeu stimulant, en attendant de découvrir les manèges de la cour. De son côté, le secrétaire du monarque est passé maître dans l'art de la persuasion et de la manipulation. Sous sa plume,

---

<sup>617</sup> *Le Démon du bien*, p. 1321.

<sup>618</sup> Pierre Duroisin, « Pierre Costals, grand maître du bestiaire », *Roman 20-50* n° 21, juin 1996, p. 95-107.

<sup>619</sup> *Carnet XX* (1931), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 992-1022, p. 1011.

<sup>620</sup> Jean-Pierre Krémer, *Le Désir dans l'œuvre de Montherlant*, Lettres modernes Minard, « Archives des lettres modernes », 1987, p. 54, p. 56.

<sup>621</sup> « [...] il lui arrivait de faire porter à ses amies, durant les caresses, des têtes de carnaval représentant des têtes d'animaux. Combien alors il les dépassait ! bondissait hors des limites étroites de ce sexe ! », *Le Démon du bien*, p. 1321.

<sup>622</sup> *La Reine morte*, p. 147.

« la contre-vérité devient un véritable bonbon de l'esprit.<sup>623</sup> » La feinte et la dissimulation ont un goût fondant et savoureux, renvoyant, à bien des égards, aux caramels, aux chewing-gums de l'enfance et même aux activités buccales du nouveau-né. Rappelons que Winnicott intègre dans l'*espace potentiel* non seulement le jeu, l'art, le sentiment religieux mais aussi le mensonge<sup>624</sup>, attestant de la créativité du sujet.

Qu'il s'agisse de parties du corps de l'enfant ou d'objets extérieurs, les jouets sont étroitement associés à l'apprentissage du langage, comme le montre le souvenir sur lequel s'ouvre le premier volume de *La Règle du jeu*. C'est parce qu'il assiste à la chute d'une figurine « délicatement moulée et colorée<sup>625</sup> » que le petit Michel laisse échapper un « ... Reusement !<sup>626</sup> » de soulagement en constatant qu'elle est intacte. Le soldat de plomb, qui appartient à un univers rassurant en marge du monde sérieux des adultes, entre ici en contact avec le monde extérieur et initie le petit garçon à *la règle du jeu*, à l'univers codifié du langage :

L'essentiel, c'était qu'il y eût quelque chose m'appartenant qui fût tombé et que cette chose m'appartenant fût un jouet ; que cette chose tombée fût un objet ressortissant à ce monde clos des jouets — qu'on enferme dans des boîtes quand on a fini de s'amuser — à ce monde prestigieux et séparé dont les composants, par leur forme, leur couleur, tranchent sur le monde réel en même temps qu'ils le représentent dans ce qu'il a, peut-être, de plus aigu.<sup>627</sup>

Le jeu entretient avec la réalité un rapport à la fois antithétique et analogique puisqu'il se définit à la fois comme un monde clos, à part et comme un miroir du réel. Le « ... Reusement ! » du garçon — déformation de l'adverbe *heureusement* — prouve que le langage, loin de se réduire à un ensemble de vibrations sonores, offre à l'enfant un véritable espace de jeu, de fantaisie et de création. Pour Leiris, le langage devient, à travers l'expérience du jeu, une « chose partagée ou, si l'on veut, *socialisée*<sup>628</sup> », établissant un lien entre l'intérieur et l'extérieur, le moi et le non-moi. Comme elle constitue souvent une initiation au monde des adultes, l'expérience ludique est pour les enfants l'occasion d'imiter les activités sérieuses des grandes personnes, dont ils se sentent trop souvent exclus.

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>624</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, op. cit., p. 35.

<sup>625</sup> Michel Leiris, *Biffures* (1948), *La Règle du jeu*, op. cit., p. 3.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 6.

## 2.4. JOUER AUX GRANDS : LA FONCTION ÉDUCATIVE DES ACTIVITÉS MIMÉTIQUES

Le succès des panoplies de policier, de docteur et de mécanicien nous conforte dans l'idée que l'expérience ludique revient souvent pour l'enfant à se grandir et à rivaliser avec les adultes. Cette projection dans le monde des *grands* correspond plus généralement à ce que Roger Caillois nomme la *mimicry*, le faire-semblant, consistant pour le sujet « à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même.<sup>629</sup> » Ce n'est pas un hasard si les jeux ont traditionnellement été perçus comme des formes dégradées d'activités sérieuses. Giraudoux voit par exemple dans le sport « l'histoire mimée des premiers âges du monde.<sup>630</sup> » La course à pied ne serait dans cette perspective qu'une survivance de la chasse. Il ne s'agit plus de poursuivre un gibier mais un concurrent ou un ennemi imaginaire<sup>631</sup>. Il est vrai que l'arc, la sarbacane et les boucliers, comme ceux qui sont entassés dans la resserre de la cour de Notre-Dame du Parc, subsistent comme jouets là où des armes plus puissantes les ont remplacés. Cette conception, réductrice à bien des égards, ne peut évidemment pas se généraliser à l'ensemble des pratiques ludiques<sup>632</sup>. Mais elle a le mérite de faire ressortir le caractère mimétique de bon nombre de jeux.

Dans ses travaux consacrés aux jeux des enfants dogons et publiés dans les années trente, l'ethnologue Marcel Griaule accorde une place de choix aux « imitations d'activités sérieuses<sup>633</sup> ». Parmi ces pratiques, figurent la chasse et la cueillette, à condition bien entendu qu'elles ne soient pas dictées par le besoin de se nourrir. *L'enterrement du chat à la nuit tombante* a « toutes les apparences d'un rite sérieux mais dont les auteurs n'ignorent pas qu'il s'agit d'une parodie.<sup>634</sup> » Bien qu'il soit difficile d'imaginer deux mondes aussi différents que celui des enfants dogons et celui dépeint par la comtesse de Ségur, on trouve également dans

---

<sup>629</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 61.

<sup>630</sup> Jean Giraudoux, *Sans pouvoirs*, op. cit., p. 252.

<sup>631</sup> Jean Giraudoux donne une série d'exemples, allant de la course à pied au *hockey*, en passant par le chat perché, le lancer de javelot et les agrès, *ibid.*

<sup>632</sup> Pour Roger Caillois, il suffit de voir les enfants jouer avec des revolvers et des fusils, armes loin d'être hors d'usage chez les adultes, ou d'assister à une partie de *Monopoly*, jeu reproduisant le fonctionnement du capitalisme, pour comprendre que l'activité ludique ne peut se définir uniquement comme « la métamorphose ultime et humiliée d'une activité sérieuse », *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 130-131.

<sup>633</sup> Marcel Griaule, *Jeux dogons*, Documents présentés et recueillis au cours des missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan, durant les années 31 et 35, dans les falaises de Bandiagara, au Soudan Français, Institut d'ethnologie, 1938, p. 107-118.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 257.

*Les Malheurs de Sophie* un enterrement pour de faux, lors des funérailles de la poupée de l'héroïne<sup>635</sup>. Après avoir déposé la défunte dans une « vieille boîte à joujous<sup>636</sup> », les enfants portent le brancard, creusent un trou et jettent sur le cercueil des fleurs et des feuilles. Tous les invités espèrent qu'une autre poupée sera bientôt cassée pour pouvoir assister encore une fois à un « enterrement aussi amusant.<sup>637</sup> » C'est dans cette optique qu'on pourra interpréter « la cérémonie traditionnelle de l'enterrement des classes<sup>638</sup> » dans *Les Anciens de Saint-Loup*, récit de Pierre Véry publié en 1944, et les funérailles de la tête de canard dans *La Dame du Job*. Les héros de Vialatte enterrent cette relique dans les règles de l'art, au pied d'un peuplier, « en bourdonnant des litanies, comme dans un enterrement sérieux.<sup>639</sup> » Peu importe qu'il s'agisse d'une simple tête d'animal et que les prières n'en soient pas vraiment, pourvu que cela fasse *vrai*. L'imitation des rites funéraires, également au cœur de *Jeux interdits*<sup>640</sup>, dont nous montrerons plus loin les parallèles avec l'œuvre de Montherlant, permet à l'enfant d'intérioriser certaines pratiques. Si la fonction éducative est loin d'être le seul intérêt des jeux fictionnels, les activités fondées sur une relation « d'imitation-semblant » sont pour Jean-Marie Schaeffer<sup>641</sup> logiquement amenées à jouer un rôle central dans l'apprentissage des codes sociaux.

Il n'est pas anodin que le titre de la première partie des *Garçons*, « Au Paradis des enfants », soit, à en croire la note ajoutée par le romancier, le nom d'un magasin de jouets « 'scientifiques et instructifs'<sup>642</sup> » spécialisé dans les trains électriques, les dynamos et les bateaux en tous genres<sup>643</sup>. Ces jouets, destinés en priorité aux jeunes garçons, ont tous la particularité de représenter, en version miniature, le monde viril des adultes. Cette précision nous semble importante car elle vient nuancer l'image d'un collège fermé sur lui-même, en marge du monde réel. La clôture du Parc ne signifie pas pour autant que les élèves ne vont pas être confrontés à l'expérience de la vie. L'apprentissage des activités sérieuses se fait très souvent par l'intermédiaire de simulations ludiques, d'activités reposant sur le *faire comme si*. Mais les efforts entrepris par les enfants pour imiter les adultes, mimer le sérieux de leurs

<sup>635</sup> Comtesse de Ségur, « Chapitre II : L'Enterrement », *Les Malheurs de Sophie*, op. cit., p. 277-280.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> Pierre Véry, *Les Anciens de Saint-Loup* (1944), *Pierre Véry I*, Éditions du masque, 1992, p. 209-353, p. 222.

<sup>639</sup> Alexandre Vialatte, *La Dame du Job*, op. cit., p. 56.

<sup>640</sup> François BOYER, *Jeux interdits* (1947), Gallimard, « Folio », 1989. En 1952, ce roman a donné lieu à un film, réalisé par René Clément.

<sup>641</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 130.

<sup>642</sup> Voir « Notes et variantes », *Romans II*, p. 1448.

<sup>643</sup> *Ibid.*

activités ne sont justement pas toujours *pris au sérieux*. Gillou en fait la douloureuse expérience dans le troisième acte de *Fils de personne* :

GILLOU : Je peux reprendre mon quadrimoteur ?

GEORGES : Ton quadrimoteur ?

GILLOU, désignant au loin, sur une chaise, un tout petit avion en papier : Sur la chaise.

GEORGES : C'est ça ton quadrimoteur ? Eh bien ! Il fera bien de manger beaucoup de soupe, pour grandir un peu.<sup>644</sup>

Parce que Georges refuse de faire *comme si* l'avion en papier de son fils était un avion *pour de vrai*, le jeu s'arrête sans même avoir commencé. La question que Georges pose à Gillou et sa plaisanterie, en découvrant ce que son fils entendait par le terme *quadrimoteur*, témoignent de l'échec complet du dispositif fictionnel mis en place par le jeune garçon. À partir du moment où le jeu de l'avion en papier, comme la fiction, repose sur le mécanisme du *faire semblant*, les joueurs doivent au préalable accepter de s'immerger temporairement dans un univers imaginaire. La fiction, définie par Jean-Marie Schaeffer comme une « feintise ludique partagée<sup>645</sup> », implique effectivement qu'il y ait un accord, un contrat entre les joueurs. Cet échange de répliques entre Gillou et son père nous ramène au sujet central de la pièce, qui, pour André Blanc, forme avec *L'Exil*, *La Ville* et *Demain il fera jour* « une tétralogie de l'enfance et de l'adolescence face au monde des adultes.<sup>646</sup> »

La scène de *Thrasylle* dans laquelle le jeune héros, déguisé en Héraclès, entre dans une colère noire en voyant que le laboureur ne prête pas attention à son costume, illustre la distance entre le monde des enfants et celui des adultes, peu enclins à *jouer le jeu*. Thrasylle, « orné d'une peau de chèvre sur la tête, et d'un gros fagot dans la main<sup>647</sup> », s'attend à ce qu'on fasse *comme si* et non *comme si de rien n'était*. Exaspéré par le manque total de coopération du laboureur, il lui crie « qu'il est Héraclès et non Thrasylle.<sup>648</sup> » C'est dans cette perspective qu'on peut lire la phrase que Gérard adresse à Antonin dans *La Relève du matin* : « Si tu plaisantes, on ne peut plus jouer.<sup>649</sup> » Cette formule s'éclaire quand on sait que pour Montherlant, le « génie de l'enfance<sup>650</sup> » est à son apogée à l'âge de treize ans<sup>651</sup>. Le petit Gérard, âgé de douze ans, ne voit pas d'un bon œil l'ironie et la lucidité de son camarade plus

---

<sup>644</sup> *Fils de personne*, p. 253.

<sup>645</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 147.

<sup>646</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>647</sup> *Thrasylle*, p. 27.

<sup>648</sup> *Ibid.*

<sup>649</sup> *La Relève du matin*, p. 143.

<sup>650</sup> *La Reine morte*, p. 111.

<sup>651</sup> « L'âge de treize ans chez les garçons me semble aussi à part, aussi nettement distinct des douze et des quatorze ans. Brève année éclatante ! [...] À treize ans, l'enfance jette son feu avant de s'éteindre. Elle traverse de ses dernières intuitions les premières réflexions de l'adolescence. », *La Relève du matin*, p. 24.



âgé. Tout excès de distance est susceptible de rompre le pacte ludique. Gérard a beau passer sans cesse du coq-à-l'âne, il exige toute l'attention d'Antonin quand il lui parle de ses progrès à l'école ou qu'il lui montre le fameux « 'coup' de boxe<sup>652</sup> » qu'il vient d'inventer. L'empressement avec lequel Solange sort son service à thé pour recevoir Costals en l'absence de ses parents<sup>653</sup> et la coquetterie avec laquelle Gillou se mouille les cheveux en trempant ses doigts dans l'eau du vase<sup>654</sup> nous renvoient au plaisir que ressentent les héros à imiter les gestes des adultes. On ne sera guère surpris de voir Moustique<sup>655</sup> s'amuser avec une cigarette et Serge en souffler la fumée sur les perroquets du Jardin d'Acclimatation<sup>656</sup>. Les jeux avec les cigarettes sont effectivement un grand classique des activités mimétiques, comme en témoigne la scène des *Quatre cents coups* dans laquelle René et Antoine jouent aux cartes, en buvant et en fumant sur le lit des parents de René<sup>657</sup>. Les singeries du fils de Costals, auxquelles son père participe joyeusement, donnent lieu à une petite scène comique :

Il y eut encore une fois une plaisanterie classique : Brunet soufflant, vite et coup sur coup, plusieurs bouffées de fumée dans les cheveux de Costals. Celui-ci devait alors coiffer promptement le bérêt de son fils. Quand il le retirait, sa tête fumait : grande joie, toujours aussi neuve ! Le crâne bouillant du génie !<sup>658</sup>

Cette scène burlesque, reposant sur le comique de répétition, s'apparente à un *gag* digne des films de Chaplin, auquel Montherlant fait d'ailleurs référence dans le troisième volume des *Jeunes Filles*<sup>659</sup>. Les pitreries des pages de Ferrante, qui s'amuse à singer les courbettes des conseillers, à grands coups de *taratata taratata*<sup>660</sup>, sont aussi l'occasion de caricaturer et de tourner en dérision le monde soi-disant sérieux des adultes.

Les jeux mimétiques révèlent parfois au contraire la fascination des enfants à l'égard du monde des *grands*. Certains gestes et certaines mimiques de Gillou sont directement inspirés de vedettes de cinéma<sup>661</sup>. L'identification d'Alban aux grandes figures de toreros n'est pas non plus pour rien dans la *taurinus furor* du jeune garçon et dans son départ pour

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>653</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1111.

<sup>654</sup> *Fils de personne*, p. 241.

<sup>655</sup> *Moustique*, p. 45.

<sup>656</sup> *Les Garçons*, p. 624.

<sup>657</sup> François Truffaut, *Les Quatre cents coups* (1959).

<sup>658</sup> *Ibid.*

<sup>659</sup> « 'Je n'étais que Triplepatte. Après le *gag* de l'entrée en cuisine, je suis aussi Charlot.' », se dit en riant Costals, après avoir roulé dans la farine Madame Dandillot, qui ne sait toujours pas s'il est décidé à épouser un jour sa fille, *Le Démon du bien*, p. 1292.

<sup>660</sup> *La Reine morte*, p. 137-138.

<sup>661</sup> « GEORGES : Il y avait je ne sais quel gandin de cinéma qui arrivait par ce train, et il est resté à le boire des yeux, la bouche ouverte. Pourvu qu'on ait un complet mode, ou seulement un foulard rose tendre, on est un dieu pour Gillou. [...] », *Fils de personne*, p. 218.

l'Espagne. Si Leiris et son jeune frère se gorgent de revues hippiques et s'amuse à se mettre dans la peau des jockeys et des parieurs, c'est aussi parce qu'ils ont été fascinés par le spectacle des « casaques multicolores sur leurs chevaux à pelage luisant<sup>662</sup> ». Lorsque le héros des *Bestiaires* assiste à sa première course aux arènes de Bayonne, sa pratique tauromachique se limite à s'agiter sur son siège en donnant des coups de tête en même temps que le taureau<sup>663</sup>. Les gesticulations d'Alban « sur son coussinet<sup>664</sup> » évoqueront dans l'esprit du lecteur d'aujourd'hui les simulateurs de vol et, plus récemment, certains jeux vidéo dont le système, capable de détecter l'orientation de la manette, permet au joueur de disputer la finale de la Coupe du monde de football depuis son salon<sup>665</sup>. La corrida *pour de faux* d'Alban à Bayonne prête à sourire mais elle n'en constitue pas moins une étape décisive dans son initiation à la tauromachie. À Burgos, on ne peut déjà plus vraiment parler d'un simulacre de corrida, même si le héros torée sans *picadors* et avec des taurillons d'un à deux ans<sup>666</sup>. En tuant plusieurs de ces « animalcules<sup>667</sup> », cet apprenti-torero peaufine sa technique. Il suffit de voir, dans *La Course de taureaux*, les petits espagnols combattre contre une brouette à cornes, avec une épée en bois en guise d'estoc, pour comprendre la fonction essentielle des jeux de simulation dans l'apprentissage de la corrida<sup>668</sup>. La simulation, au cœur des jeux d'enfants, revient à faire face à une situation sans être soumis à la sanction immédiate de la réalité<sup>669</sup>.

Dans *Le Songe*, l'expérience de la guerre est très souvent déréalisée et comparée à un décor de cinéma, à une partie de football, à « n'importe quoi de pas sérieux<sup>670</sup> ». Alban peut ainsi commettre, en toute impunité, des actes jugés criminels dans la vie courante : « Le temps des armes n'est pas celui des lois.<sup>671</sup> » Cette formule de César sur la *licentia*, à laquelle le personnage aime se référer, montre à quel point la guerre est assimilée, dans l'imaginaire du jeune homme, à un terrain de jeu où tous les coups sont permis. L'enthousiasme débordant des héros de *L'Exil* à l'idée de pouvoir enfin *jouer* à la guerre comme des *grands*, sans se

<sup>662</sup> Michel Leiris, *Biffures*, *La Règle du jeu*, op. cit., p. 359.

<sup>663</sup> *Les Bestiaires*, p. 385.

<sup>664</sup> *Ibid.*

<sup>665</sup> Notons ici que le jeu vidéo, autrefois fustigé pour l'immobilisme qu'il imposait à ses utilisateurs, entraîne aujourd'hui parfois une dépense d'énergie, plus ou moins importante. Dans le passage des *Bestiaires* auquel nous nous référons, Alban se fatigue indéniablement lui aussi en cherchant à calquer ses mouvements sur ceux du taureau.

<sup>666</sup> *Les Bestiaires*, p. 386.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>668</sup> *La Course de taureaux*, film documentaire réalisé par Pierre Braunberger avec les commentaires de Michel Leiris, 1951.

<sup>669</sup> Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p. 105.

<sup>670</sup> *Le Songe*, p. 152.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 48. Alban, note Pierre Duroisin, « se libère de toutes les servitudes de la société, petites ou grandes, parce que la guerre lui apporte cette *licentia*, dont César usait si volontiers. », *Montherlant et l'Antiquité*, op. cit., p. 38.

faire punir, est également à mettre sur le compte de leur immaturité et de leur manque total d'expérience :

PHILIPPE : Mon vieux, mon vieux ! C'est-à-dire que c'en est épouvantable tellement on va s'amuser, que c'en est à se demander si ce qu'on fait, ce n'est pas mal ! Et puis, tu vas voir si je sais me battre ! J'en tuerai plus que toi, tu sais.<sup>672</sup>

Cette réplique, qu'on pourrait retrouver mot pour mot dans la bouche de deux adolescents s'appêtant à commencer une partie de *wargame*<sup>673</sup> sur leur console, atteste que l'expérience du front reste pour les héros un jeu consistant à accumuler le maximum de morts et donc de points. La guerre libère effectivement une aire de fantasme dans laquelle les adolescents vont pouvoir s'affirmer comme de vrais petits *mâles*. Le front est pour eux un monde *virtuel* où l'on ne meurt jamais *pour de vrai*. Ravis de faire partie de la même « équipe<sup>674</sup> », ils comptent même jouer tour à tour le rôle de blessé et de médecin<sup>675</sup>, sans songer un instant à l'éventualité d'un *game over* tragique. Loin d'être coupée du monde de l'enfance, la guerre est bien dans cette perspective une manière de prolonger les jeux de la cour de récréation, une sorte de « collège en grand.<sup>676</sup> » Cette conception naïve de la guerre pose toutefois la question de l'impact des simulations ludiques sur le réel. Les deux adolescents, qui ne peuvent s'empêcher de tout ramener au collège, ont incontestablement perçu la fonction modélisante de leurs jeux. Les sports d'équipe et les parties de chat perché dans la cour de récréation ont en effet mis à leur disposition « des schémas de situation, des scénarios d'action<sup>677</sup> » susceptibles d'être réactivés dans la réalité.

Inversement, le contexte auquel sont confrontés les enfants exerce lui aussi une influence considérable sur leurs pratiques ludiques. Il suffit de mentionner le jeu macabre de Paulette et de Michel dans le film de René Clément, *Jeux interdits*, pour se rendre compte de l'effrayante responsabilité des grandes personnes. Paulette a vu ses parents et son chien mourir sous ses yeux durant l'exode de juin quarante. Elle a entendu le fils Dollé parler des morts enterrés *comme des chiens*. Les deux héros décident de collecter des animaux morts et des croix pour créer leur propre cimetière, décoré de fleurs, d'assiettes cassées et de petits escargots. Pour ces enfants « mis en situation, liés à un contexte politique social et moral

---

<sup>672</sup> *L'Exil*, p. 26.

<sup>673</sup> « Wargame (*Kriegsspiele*) : Jeu stratégique ou tactique permettant de simuler des conflits militaires. », Didier Guiserix, *Le Livre des jeux de rôle*, Éditions Bornemann, « L'Univers du jeu », 1997, p. 139.

<sup>674</sup> *L'Exil*, p. 26.

<sup>675</sup> *Ibid.*

<sup>676</sup> *Ibid.*

<sup>677</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 60.

parfaitement déterminé<sup>678</sup> », la création d'un cimetière-jouet s'apparente à un mécanisme de défense. Les enfants tentent d'appriivoiser, de maîtriser leur peur en imitant, à leur façon, les rites funéraires des adultes. Il n'est pas anodin que ce film, privilégiant le point de vue des enfants sur celui des grandes personnes, renvoyées à leur propre culpabilité, soit, deux ans après sa sortie, présenté par l'auteur de *La Ville* comme un « étonnant chef d'œuvre<sup>679</sup> ». Sans le formuler explicitement, le dramaturge nous invite, dans la postface de sa pièce, à rapprocher l'histoire des deux collégiens exclus de Notre-Dame du Parc de celle de Paulette et Michel, punis par des adultes soucieux de se donner bonne conscience. Dans *Le Démon du bien*, l'allusion au petit garçon du jardin de Bagatelle qui jette son ballon en criant : « Il y a un obus qui a éclaté !<sup>680</sup> » révèle elle aussi le caractère mimétique des jeux d'enfants. Si ce « petit Européen 1927<sup>681</sup> » sait ce qu'est un *obus*, c'est qu'il en a vus au cinéma — hypothèse soulevée par le narrateur<sup>682</sup> — ou qu'il a entendu des adultes en parler.

Même lorsqu'il s'agit de se construire à travers le jeu un univers alternatif, les enfants prennent constamment pour modèle les pratiques qu'ils observent chez les adultes. Le jeu de l'enfant, comme toute son activité, est « commandé par la grande ombre de l'Aîné.<sup>683</sup> » Les allusions récurrentes aux cabanes des jeunes héros, autre clin d'œil à la comtesse de Ségur, traduisent à la fois le désir des enfants de se démarquer du monde des adultes et leur volonté de le reproduire, à petite échelle. On pense en particulier à la cabane des héros de *Thrasylle* et à la grotte et à la resserre dans lesquelles se réfugient les collégiens du Parc. Le choix de l'emplacement de la cabane, sa construction et son aménagement s'inscrivent dans un processus d'apprentissage, comme le montraient déjà les initiatives prises par Jacques et Camille dans *Les Vacances*<sup>684</sup>. Les héros séguriens, qui ont pour livre de chevet *Le Robinson Suisse*<sup>685</sup>, doivent faire preuve d'ingéniosité et de débrouillardise. Perçu comme une véritable épreuve, ce jeu est cependant soigneusement encadré par les adultes, qui les aident non seulement à construire mais aussi à équiper leurs « charmantes maisonnettes<sup>686</sup> ». Les deux

<sup>678</sup> Pierre Kast, *Cahiers du cinéma* n° 13, juin 1952. Article consulté le 13/02/2011 sur le site : [www.abc-lefrance.com/fiches/Jeuxinterdits.pdf](http://www.abc-lefrance.com/fiches/Jeuxinterdits.pdf).

<sup>679</sup> *La Ville dont le prince est un enfant*, Postface (1954), p. 741-760, p. 753. On fera remarquer que Montherlant ne fait pas allusion au roman de François Boyer dont est tiré le film de René Clément, sorti sur les écrans en 1952.

<sup>680</sup> *Le Démon du bien*, p. 1239.

<sup>681</sup> *Ibid.*

<sup>682</sup> « Où avait-il vu des obus ? Au cinéma ? Ce qu'il y a dans l'imaginaire d'un petit Européen de 1927. », *ibid.*

<sup>683</sup> Jean Chateau, *L'Enfant et le jeu*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>684</sup> Comtesse de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 369-520.

<sup>685</sup> Ce livre est mentionné dans *Les Petites filles modèles*, *ibid.*, p. 117-270, p. 165.

<sup>686</sup> « Il s'agissait maintenant de meubler les maisons ; chacun des enfants demanda et obtint une foule de trésors, comme tabourets, vieilles chaises, tables de rebut, bouts de rideaux, porcelaines et cristaux ébréchés. Tout ce

héros de *Thrasyllé*, plus délurés que les enfants du château de Fleurville, décident de meubler leur « cabane sous la lune<sup>687</sup> » en allant directement se servir chez le vieil Harmenias pendant que celui-ci fait sa sieste<sup>688</sup>. Ces jeunes « exilés de l'amour<sup>689</sup> » croient pouvoir vivre éternellement heureux dans cette « petite cabane close<sup>690</sup> », à l'écart du monde des adultes.

Dans *Les Garçons* et dans *La Ville*, l'épisode bon enfant de la cabane est quelque peu détourné de sa finalité morale. La resserre, située au fond de la cour du collège, est en effet le lieu de prédilection des amitiés particulières. Cette cachette, dans laquelle plusieurs garçons se sont déjà « fait pincer<sup>691</sup> », est pourtant stratégiquement pourvue d'une petite fenêtre cachée par un rideau<sup>692</sup>. S'il est vrai que les collégiens n'ont pas construit de leurs propres mains cette réserve, ils semblent se l'être clairement appropriée<sup>693</sup>, en l'aménageant de sorte à pouvoir se cacher en cas de danger<sup>694</sup>. Les amoureux du roman de Roger Peyrefitte se retrouvent non dans la *resserre* mais dans la *serre*, « excellente cachette<sup>695</sup> » où les caisses d'orangers sont autant d'abris précieux. C'est à travers la grotte du Jardin d'Acclimatation, dans laquelle les collégiens des *Garçons* s'embrassent à deux reprises, que s'exprime le plus nettement le jeu de l'écrivain avec ce *topos* de la littérature enfantine<sup>696</sup>. La cabane innocemment construite par les enfants et leurs parents dans *Les Vacances* est devenue une grotte aussi « profonde, diverse et humide<sup>697</sup> » que la bouche de Serge. Le fait que les deux adolescents de Montherlant perçoivent, assez naïvement d'ailleurs, cette grotte artificielle comme un « asile de la nature<sup>698</sup> » tend pourtant à montrer leur part d'innocence et donc leur parenté avec les héros de La Bibliothèque Rose.

Comme nous l'avons montré précédemment au sujet de Costals, les héros de Montherlant oscillent sans cesse entre candeur et perversité, ce qui vient nous conforter dans

---

qu'ils pouvaient attraper était porté dans les maisons. [...] À la fin des vacances, elles étaient devenues de charmantes maisonnettes. », *Les Vacances*, *ibid.*, p. 389-390.

<sup>687</sup> « La cabane sous la lune » est le titre du dessin d'Albert Decaris destiné à illustrer ce passage, *Thrasyllé*, p. 84. Annexe 11.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>689</sup> *Ibid.*, Préface de Pierre Sipriot, p. 7-9, p. 9.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>691</sup> *Les Garçons*, p. 672.

<sup>692</sup> *La Ville*, p. 699.

<sup>693</sup> Nous avons déjà mentionné au cours de ce chapitre qu'Alban, nommé *chocolatier*, avait les clés de la resserre, *La Ville*, p. 697.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 713.

<sup>695</sup> Roger Peyrefitte, *Les Amitiés particulières*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>696</sup> « Plus une histoire est racontée d'une façon bienséante, bien disante, sans malice, sur un ton confit, plus il est facile de la retourner, de la noircir, de la lire à l'envers. », Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, p. 44.

<sup>697</sup> *Les Garçons*, p. 625.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 627.

l'idée que les références aux textes de la comtesse de Ségur sont loin d'être seulement parodiques. L'épisode de la grotte fait en tout cas apparaître le caractère mimétique du comportement de ces adolescents, dont le rendez-vous galant au Jardin d'Acclimatation n'est pas sans évoquer les promenades de Costals avec ses admiratrices au Bois de Boulogne. Rappelons aussi qu'avant de pénétrer dans « l'atmosphère ouatée et paisible<sup>699</sup> » du Bois, Serge glisse des mandarines sous son chandail « pour se faire des nichons.<sup>700</sup> ». Le collégien a beau singer et tourner en ridicule la vie sentimentale des adultes, il se met indéniablement dans la peau de la femme aimée et cajolée par son amant. L'exemple des mandarines, comme celui du quadrimoteur de Gillou et du lapin en peluche de Solange, illustre la fascination de l'auteur pour le monde miniature de l'enfance, qui devient parfois, comble de l'ironie, un point de repère pour les adultes. La réalité semble effectivement pouvoir se comprendre à partir de l'idée que l'on s'en fait à travers le jeu. Dans *La Guerre civile*, le général Domitius s'en remet aux jeux guerriers des enfants pour prédire l'issue du combat : « Quand les enfants jouent entre eux à la petite guerre, ce sont toujours les césariens qui l'emportent.<sup>701</sup> » Il semble que cette *petite guerre*, modèle réduit du conflit entre César et Pompée, soit un bon indicateur de la côte de popularité des deux rivaux. À travers leurs jeux, les petits Romains recréent, à partir du réel, une micro-situation dont ils sont les démiurges. La guerre sert de modèle au jeu des enfants et de son côté, le jeu vient éclairer le monde des grands et le rendre plus lisible : « la machine homologique peut opérer dans les deux sens à la fois.<sup>702</sup> » On en vient même à se demander si ce ne sont pas les adultes qui tentent d'imiter les jeux des enfants, à en juger par l'immaturité et l'espièglerie d'un grand nombre de personnages dans l'œuvre.

---

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 623.

<sup>701</sup> *La Guerre civile* (1965), *Théâtre, op. cit.*, p. 1237-1319, p. 1270.

<sup>702</sup> Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Corti, 1989, p. 55.

## 2.5. LE JEU, UN « RETOUR À LA JEUNESSE DU MONDE<sup>703</sup> » ?

Traditionnellement perçus comme des résidus de l'histoire des hommes, les jeux ont incontestablement pour Montherlant une fonction régénératrice. Réactivant l'agitation désordonnée, dérégulée et excessive de l'enfance, la guerre est censée plonger les deux adolescents de *L'Exil* dans un « bain d'animalité<sup>704</sup> », une sorte de chaos originel. On constate également que le héros de *Brocéliande*, « ce vieil arbre couvert de mousse un peu fraîche<sup>705</sup> », s'est considérablement ragaillardi depuis qu'il se prend pour un descendant de Saint Louis :

ÉMILIE : En même temps, on dirait de Monsieur qu'il a rajeuni. Il fait plus attention à sa toilette, ne traîne plus les pieds. Il ouvre plus souvent la fenêtre de sa chambre, où ça ne sent plus le renfermé comme avant.<sup>706</sup>

Se devant d'être à la hauteur du rôle qu'il cherche à jouer, Persilès ne peut en aucun cas se permettre de s'avachir et de se relâcher. Bien qu'elle le conduise au désespoir et à la mort, cette imposture a su requinquer le héros, en lui insufflant une énergie nouvelle. Il semble que le jeu soit doté d'une fonction magique puisqu'il donne aux personnages un véritable *coup de jeune*. Georges, qui s'est pourtant cruellement moqué du quadrimoteur de Gillou, ne peut se résoudre à lâcher le petit avion en papier de son fils<sup>707</sup>. C'est dans le passage des *Garçons* consacré à la mort de l'abbé de Pradts que transparaît le plus nettement cet aspect du jeu. Alors que l'abbé se prépare à mourir dans une chambre placardée de photographies de communiantes, de scouts et de jeunes sportifs, la *garçonnie*, à qui il a dédié sa vie, vient le titiller une dernière fois. Il entend en effet les cris des footballeurs dans la cour et le ballon heurter à plusieurs reprises la fenêtre de sa chambre. Ce « chrétien du dehors<sup>708</sup> », dont les dernières paroles, « Laissez jouer les garçons<sup>709</sup> », ont un accent christique, n'aurait pu rêver plus belle mort. Le match bruyant qui se déroule à proximité de son lit de moribond le fortifie dans l'idée qu'il aura été, jusqu'au bout, pour les garçons, un compagnon de jeu fidèle.

---

<sup>703</sup> *L'Exil*, p. 24.

<sup>704</sup> *Ibid.*

<sup>705</sup> *Brocéliande*, p. 967.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 976.

<sup>707</sup> *Fils de personne*, p. 253.

<sup>708</sup> *Les Garçons*, p. 832.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 841.

L'attachement de Montherlant à l'ordre, à la règle et à la discipline est contrebalancé par la tendresse qu'il témoigne à l'égard des bêtises et des pitreries de ses héros. L'ordre ludique est effectivement traversé par des zones de turbulences. L'emploi de néologismes tels que *garçonnie*<sup>710</sup> et *garçonnerie*<sup>711</sup> et l'utilisation récurrente de mots comme *gosserie*<sup>712</sup>, *fantaisie*<sup>713</sup> ou *extravagance*<sup>714</sup> ne font que confirmer l'affection de l'écrivain pour ce qu'on appelle familièrement les *gamins attardés*, ces adultes rechignant à quitter le royaume de l'enfance. Malatesta, dont les vilains tours « vont du plus grand au plus petit, de l'assassinat à la farce d'écolier<sup>715</sup> », a tous les traits d'un enfant espiègle et désobéissant. Isotta se voit dans l'obligation de réparer les bêtises de son époux fougueux, dont elle déplore la « candeur<sup>716</sup> » et l'inconstance. On ne peut qu'être surpris en voyant ce *condottiere* du XV<sup>e</sup> siècle pleurer à chaudes larmes<sup>717</sup> alors qu'il s'apprête à tuer le pape Paul II. Démasqué, le seigneur de Rimini doit jeter son poignard, comme un écolier pris en flagrant délit. Bien que Montherlant se réfère à une chronique de l'époque pour justifier les larmes de *son* Malatesta<sup>718</sup>, le caractère enfantin et l'extrême sensibilité de cet homme de la Renaissance sont nettement mis en avant dans la pièce. Il n'est pas anodin que le pape, énumérant les méfaits de Malatesta, accusé de « carnage, de viol, d'adultère, d'inceste, de parricide, de félonie et d'hérésie<sup>719</sup> », choisisse de s'arrêter plus particulièrement sur l'une de ses plaisanteries puériles :

LE PAPE : On raconte qu'il y a peu, passant à l'aube devant une église, vous avez fait verser de l'encre dans le bénitier, pour que les fidèles, abusés par le lieu obscur, se noircissent le visage et les doigts. Vous n'avez pas honte ? À votre âge !<sup>720</sup>

L'entourage de Malatesta est presque moins scandalisé par la cruauté de ses actes que par sa profonde immaturité.

Si le *condottiere* de Montherlant est loin d'inspirer la même terreur qu'un despote sanguinaire comme Caligula, il le rejoint en ce qu'il est très souvent décrit comme un enfant capricieux dont les caprices ont des conséquences meurtrières. Le jeune héros de Camus humilie ses patriciens en les faisant courir autour de sa litière durant sa promenade

<sup>710</sup> Voir *Les Olympiques*, p. 311 et *Les Garçons*, p. 841.

<sup>711</sup> *Les Garçons*, p. 585.

<sup>712</sup> *Le Songe*, p. 184.

<sup>713</sup> *Malatesta*, p. 369.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>718</sup> *Ibid.*, Avant-propos, p. 338-339.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 368.



quotidienne, « sous prétexte que la course est bonne pour la santé.<sup>721</sup> » Il rabaisse constamment l'un d'eux en l'appelant « petite femme<sup>722</sup> » et leur ordonne de servir le repas à la place des esclaves. Mais son jeu le plus cruel consiste à faire courir le bruit qu'il est gravement malade pour les prendre au mot, notamment lorsqu'ils se disent prêts à verser une énorme somme d'argent à l'État ou à donner leur vie pour le sauver<sup>723</sup>. Ce tyran, comme le seigneur de Rimini, devient parfois grotesque et pathétique, en particulier lorsqu'il se met du vernis rouge sur les orteils ou qu'il esquisse « *en robe courte*<sup>724</sup> » quelques pas de danse devant ses patriciens. Mais contrairement à Malatesta, dont Montherlant exhibe les tergiversations et les contradictions, Caligula, comme le fait remarquer Jeanyves Guérin, est un « adolescent assoiffé de logique<sup>725</sup> » dont le jeu ne connaît aucune limite : « Il ne ment ni ne triche. Il va jusqu'au bout du rôle qu'il s'est choisi.<sup>726</sup> »

Comme nous l'avons vu précédemment au sujet de la mauvaise foi de Ferrante, les crimes de Malatesta se présentent avant tout comme un prolongement, plus intense, des jeux interdits de l'enfance. Les jeux sacrilèges auxquels le pape fait allusion se rapprochent à maints égards des vilains tours de Denie. Le petit thuriféraire des *Garçons* urine dans le vin de messe, coud la chasuble du célébrant et coupe la corde de la cloche<sup>727</sup>. L'élève Malatesta est sanctionné pour son manque de sérieux et pour sa fâcheuse tendance à mener une « politique d'humeurs<sup>728</sup> ». Le libertin des *Jeunes Filles* rejoint le seigneur de Rimini en ce qu'il fait subir à ses admiratrices ses caprices d'enfant gâté. Par exemple, il refuse d'ouvrir la porte à Andrée sous prétexte qu'il n'est pas rasé<sup>729</sup>. C'est ce genre de taquineries cruelles qui conduit cette provinciale délaissée à le comparer à M. de Chavigny, le mari volage et un rien pervers d'*Un Caprice*, proverbe en un acte de Musset. Comme Mathilde de Chavigny, qui cherche à reconquérir son mari en lui confectionnant une petite bourse rouge<sup>730</sup>, Andrée tente d'attirer l'attention du séducteur à coups de lettres et de rendez-vous. Cette tâche s'avère bien difficile quand on sait que le héros des *Jeunes Filles* s'amuse à faire enrager son entourage. On se souvient de l'habileté avec laquelle il épuise sa belle-mère potentielle à force

<sup>721</sup> Albert Camus, *Caligula* (1944), Gallimard, « Folio », 1958, p. 47.

<sup>722</sup> *Ibid.*

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>725</sup> Jeanyves Guérin, « *Caligula* », *Dictionnaire Albert Camus*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2009, p. 110-117, p. 111.

<sup>726</sup> *Ibid.*

<sup>727</sup> *Les Garçons*, p. 742-743.

<sup>728</sup> *Malatesta*, p. 383.

<sup>729</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 986.

<sup>730</sup> Alfred de Musset, *Un Caprice* (1837), *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 421-449.

d'exigences, de moqueries et de contrordres<sup>731</sup>. Le séducteur fait traverser à Solange tous les quartiers de Paris, passe en revue les films qui leur sont proposés dans le seul but de les dénigrer un par un. Dès qu'ils arrivent devant un cinéma, Costals se met à « trépigner, à la lettre, comme les bébés et les rois de Perse.<sup>732</sup> » Cette soirée, au cours de laquelle les deux personnages tournent en rond, devient ainsi parfaitement conforme à la vision que Costals se fait du couple et du mariage.

Le mouvement rotatif, répétitif et abrutissant auquel le héros des *Jeunes Filles* condamne toutes ses conquêtes n'est pas sans évoquer le principe de la toupie. Acteur et spectateur de son propre jeu, ce polisson vicieux lance sa toupie, la regarde avec un certain plaisir tourner sur elle-même et perdre progressivement l'équilibre. L'ivresse que ressent Costals à voir ses admiratrices s'agiter et s'épuiser en vain nous renvoie à la *paidia*<sup>733</sup>, au goût de l'enfant pour le désordre et la destruction. Ce constat vaut également pour Jeanne la folle, dont les ongles crasseux et les mains couvertes d'égratignures<sup>734</sup> trahissent le penchant pour les jeux puérils. Ayant renoncé aux querelles politiques, elle préfère se bagarrer avec ses chats. L'auteur du *Cardinal d'Espagne*, adepte du théâtre « à vision rapprochée<sup>735</sup> », attire d'ailleurs notre attention sur les ongles de cancre de la reine :

*Il n'est malheureusement pas possible de montrer au spectateur (au-delà du troisième rang de l'orchestre) que ses ongles sont noirs.*<sup>736</sup>

Mais ces mains de collégien turbulent, indignes d'une reine, contribuent moins à décrédibiliser ce personnage qu'à lui conférer une valeur singulière. C'est parce qu'elle a gardé un pied dans le monde de l'enfance que cette reine follement immature « voit l'évidence<sup>737</sup> » et ouvre les yeux de Cisneros sur la vanité de toute action. La frénésie avec laquelle elle se trémousse avec son cher perroquet à la fin de sa conversation avec le cardinal<sup>738</sup> marque toutefois son basculement dans la folie. Cette danse endiablée avec un oiseau des Indes est peut-être un écho à la dévotion fétichiste que l'héroïne d'*Un Cœur simple* vouait à son perroquet. Rappelons qu'avant d'être empaillé et assimilé au Saint-Esprit par la

<sup>731</sup> *Le Démon du bien*, p. 1264-1267.

<sup>732</sup> *Les Lépreuses*, p. 1401.

<sup>733</sup> Roger Caillois a d'ailleurs choisi le terme *paidia* car il a pour racine le nom de l'enfant, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 76.

<sup>734</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1130.

<sup>735</sup> *La Ville*, p. 755.

<sup>736</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1129.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 1153.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 1146.

vieille servante, Loulou était connu à Pont-l'Évêque pour ses vilains tours, qui faisaient la joie de Fabu, le garçon boucher<sup>739</sup>.

Cependant, l'étrange complicité de Jeanne la folle avec le monde animal ne peut s'interpréter uniquement comme une forme de démence sénile. La tendresse envers les bêtes et plus globalement envers les « êtres de jeunesse<sup>740</sup> » est aux yeux de Montherlant une grande preuve de noblesse d'âme. L'histoire d'amitié entre un garçon d'Hippone et un dauphin, relatée par Pline, émeut l'auteur des *Carnets*<sup>741</sup> parce qu'elle souligne les liens existant entre le jeu, l'enfance et le monde animal. On a beau tenter d'écarter ce dauphin-joueur, il revient fidèlement vers le rivage pour sauter et plonger avec les enfants. Dans *Le Fichier parisien*, recueil de choses vues publié en 1952, l'écrivain affirme qu'il faut être un petit-bourgeois bien cruel pour terroriser le chien qu'on tient en laisse<sup>742</sup>. Si le jeu avec les animaux ne doit en aucun cas devenir un prétexte pour instaurer un rapport de violence et de domination, il ne consiste évidemment pas non plus à exhiber sa « géniture chatesque<sup>743</sup> » lors de défilés grotesques. Ces expositions félines, au cours desquelles les petits chéris de ces dames sont affublés « d'énormes rubans en soie voyante noués à leurs cous<sup>744</sup> », écœurent l'écrivain au plus haut point. C'est parce que l'affection de Solange pour les chats et pour son petit lapin est sincère et désintéressée qu'elle ne laisse pas de marbre Costals, pourtant bien décidé à rester célibataire :

Me voici dans le *non*. L'instant qui suit je me souviens d'un mot qu'elle a prononcé, ou de son lapin en peluche, et je me retourne en vogue vers le *oui*. Ce balancement perpétuel me brise. Ma disposition change, à la lettre, de minute en minute.<sup>745</sup>

Cette proximité avec les animaux arrache la petite Dandillot à la médiocrité ambiante et la rattache au monde merveilleux de l'enfance. Nul besoin de « verbiage<sup>746</sup> » et de long discours pour câliner, caresser les chats et jouer avec eux, comme l'atteste l'épisode du jardinet de la *trattoria* de Gênes.

---

<sup>739</sup> Gustave Flaubert, *Un cœur simple, Trois contes*, Le Livre de poche, (1877), 1972, p. 1-54, p. 40 : « Loulou avait reçu du garçon boucher une chiquenaude, s'étant permis d'enfoncer la tête dans sa corbeille ; et depuis lors il tâchait toujours de le pincer à travers sa chemise. Fabu menaçait de lui tordre le cou, bien qu'il ne fût pas cruel, malgré le tatouage de ses bras et ses gros favoris. Au contraire ! Il avait plutôt du penchant pour le perroquet, jusqu'à vouloir, par humeur joviale, lui apprendre des jurons. »

<sup>740</sup> *Le Démon du bien*, p. 1324.

<sup>741</sup> *Carnet XX* (1931), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 997-1022, p. 1016.

<sup>742</sup> *Le Fichier parisien*, La Palatine, Paris-Genève, 1952, p. 23.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>745</sup> *Le Démon du bien*, p. 1279.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 1326.

On pourra voir dans Solange, cette « petite fille<sup>747</sup> », cette « brave enfant<sup>748</sup> », une lointaine descendante, certes un peu embourgeoisée, de l'héroïne du *Jardin de Bérénice*<sup>749</sup>. Dans le dernier volet du *Culte du moi*, publié en 1891, Petite-Secousse, dont l'éducation fut complétée « par le compagnon ordinaire de ses jeux, un singe<sup>750</sup> », incarne l'instinct primitif, lequel s'oppose au rationalisme desséchant de la République. Comme Costals, le héros de Barrès est fasciné par les nombreux « points de contact<sup>751</sup> » existant entre la jeune fille, le paysage d'Aigues-Mortes et les animaux. Philippe se souvient avoir assisté à une scène au cours de laquelle Bérénice, son âne et ses canards échangeaient des « cris désordonnés d'enfant<sup>752</sup> » et des braiements dans l'espoir de trouver un langage commun. L'harmonie, l'union presque mystique qu'il perçoit entre cette femme-enfant et « ses pauvres compagnons<sup>753</sup> », pousse le héros à voir dans Petite-Secousse la garante « inconsciente<sup>754</sup> » des vertus du passé et de la « tradition de la race<sup>755</sup> ». Contrairement à Barrès, Montherlant ne donne pas explicitement à son personnage féminin une fonction idéologique mais la mise en lumière de la spontanéité et de la candeur animale de Solange nous semble, au même titre que la célébration de l'énergie populaire dans *Les Olympiques*, s'inscrire dans un discours traditionnaliste, fondé sur l'idéalisation d'un passé édénique, antérieur au langage.

La tendresse avec laquelle le vieux garçon des *Célibataires* câline son chat<sup>756</sup> tend elle aussi à montrer la part d'enfance du personnage. Il est toutefois bien difficile de ne pas y voir de connotations sexuelles. Ce hobereau, vierge à soixante-quatre ans, trouve dans ces caresses une forme de compensation, comme le laisse sournoisement entendre le narrateur :

M. de Coëtquidan jouissait d'un grand prestige auprès des chats. Il savait les caresser à la naissance de la queue, entre les pattes, etc., toute une façon de patiner les chats qui n'est guère connue que des célibataires.<sup>757</sup>

Ces jeux affectueux, que cet expert en oisiveté a pris le soin d'inscrire dans son emploi du temps de ministre, de neuf heures à dix heures et demie<sup>758</sup>, trahissent clairement la frustration

---

<sup>747</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 1056.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 1042.

<sup>749</sup> Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice* (1891), *Le Culte du moi, Romans et Voyages*, tome 1, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1994, p. 187-258.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>756</sup> *Les Célibataires*, p. 739.

<sup>757</sup> *Ibid.*

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 762.

du vieil aristocrate. En effet, ce « tripotage<sup>759</sup> » vise à combler un manque sexuel, au même titre que certains gestes, certains tics ou certaines manies sur lesquels l'auteur attire notre attention. Par exemple, cette fin de race aux « doigts poisseux d'on ne sait quoi, et toujours sales<sup>760</sup> », aime se farfouiller le nez<sup>761</sup>, tremper une cuiller dans un pot de confiture<sup>762</sup> ou encore se fourrer la tige d'une feuille d'arbuste entre les dents<sup>763</sup>. Il éprouve même une certaine « jubilation enfantine<sup>764</sup> » en entendant les poils de barbe qu'il vient de se couper grésiller dans le feu de la cheminée. Il s'agit bien de trouver dans ces jeux régressifs des objets substitutifs destinés à le consoler de son célibat, pourtant délibérément choisi.

On ne sera guère surpris de voir sur l'une de ses étagères poussiéreuses des cartes postales de « 'nu artistique' » et la série complète des *Claudine*<sup>765</sup>. Les jeux plus ou moins innocents auxquels se livre la jeune héroïne de Colette ne doivent pas laisser indifférent M. de Coëtquidan. Les passages dans lesquels les collégiennes de Montigny sont en train de croquer du fusain<sup>766</sup>, de mâcher du papier à cigarettes<sup>767</sup> et de mordre dans une boule de neige<sup>768</sup> ont sans doute émoustillé le héros de Montherlant. Mais c'est la complicité entre Claudine et sa chatte qui nous semble la plus à même d'expliquer la référence à Colette dans le roman. Par exemple, Fanchette câline et console la collégienne, clouée au lit par une rougeole<sup>769</sup>. Le lecteur est même tenté d'établir un rapprochement entre le vieillard marginal que lui dépeint Montherlant et le jeune héros de *La Chatte*, rechignant à quitter le giron familial et à entrer dans la vie adulte. Dans ce roman publié en 1933, peu de temps avant *Les Célibataires*, la complicité raffinée entre Alain et sa chatte Saha se manifeste par des contacts à fleur de peau, à la limite du rêve<sup>770</sup>, traduisant l'inadaptation du héros au monde qui l'entoure. À la fin du roman, Alain se contente de regarder partir sa fiancée en jouant, tel un enfant, avec « les

---

<sup>759</sup> *Ibid.*

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 762.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 750.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 749.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 743.

<sup>766</sup> Colette, *Claudine à l'école* (1900), Albin Michel, « Le Livre de poche », 1964, p. 24.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>769</sup> « Fanchette s'est léchée de l'oreille à la queue, pendant une semaine, sur mon lit, jouant avec mes pieds à travers la couverture et nichée dans le creux de mon épaule dès que je n'ai plus senti la fièvre. », *ibid.*, p. 101.

<sup>770</sup> « Dès qu'il supprima la lumière, la chatte se mit à fouler délicatement la poitrine de son ami, perçant d'une seule griffe, à chaque foulée, la soie du pyjama et atteignant la peau juste assez pour qu'Alain enduret un plaisir anxieux. [...] Elle ronronnait à pleine gorge, et dans l'ombre elle lui donna un baiser de chat, posa son nez humide, un instant, sous le nez d'Alain, entre les narines et la lèvre », Colette, *La Chatte*, (1933), *Romans*, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2004, p. 1173-1268, p. 1182.

premiers marrons d'août<sup>771</sup> ». Cette fidélité attendrissante et inquiétante au monde de l'enfance se retrouve également chez le vieux dompteur de chats des *Célibataires*, incapable de s'intégrer à la société de son époque.

Cependant, Montherlant ne va jamais jusqu'à identifier totalement le jeu des adultes à celui des enfants, comme le montre le cynisme avec lequel Ferrante regarde les petits pages tourner en dérision les us et coutumes de la cour. Le vieux monarque a beau dire que ces bouffonneries ont le pouvoir de le « guérir de [s]es Grands<sup>772</sup> », il n'est pas dupe. Si, à l'entendre, les polissonneries de ses valets ont une fonction récréative et thérapeutique, Ferrante se doute bien qu'il est la cible privilégiée de leurs moqueries. Taquiner Dino del Moro sur son accent et sur sa coupe de cheveux est pour le monarque une manière comme une autre d'instaurer avec son page favori une relation de complicité<sup>773</sup>. Mais dans la dernière scène de la pièce, l'indifférence avec laquelle le petit page s'éloigne du corps du roi, sans même lui jeter un dernier regard, suffit à nous faire comprendre que Ferrante était condamné à rester en dehors du cercle des joueurs<sup>774</sup>. À quarante-cinq ans, l'abbé de Pradts ressent lui aussi une certaine amertume en s'apercevant qu'il a pris un « coup de vieux<sup>775</sup> » :

Il l'avait perçu un jour que, 'rentrant' des buts avec un des gars, celui-ci avait peu à peu cessé de lui envoyer le ballon, que l'abbé avait manqué à plusieurs reprises, pour l'envoyer à un autre gars qui les regardait ; ils avaient joué un moment à trois, puis, insensiblement, le premier gars n'avait plus joué qu'avec l'autre gars, ignorant l'abbé ; celui-ci se le tint pour dit, et ne prit plus part au jeu.<sup>776</sup>

Devenu moins rapide et moins performant, l'abbé est exclu pour de bon des parties de ballon des collégiens. Ce joueur en fin de parcours ne fera rien non plus pour empêcher sa bonne de jeter *Les Pieds-nickelés*, lecture destinée aux « marmousets<sup>777</sup> ». Il faut dire que le réconfort que trouve Mme Sandrier en dévorant, en cachette, les histoires des héros de Forton<sup>778</sup>, ne peut la rapprocher de son fils, qu'elle ne cesse malgré elle de sermonner et de réprimander. Conscients d'être désormais *hors jeu, sur la touche*, certains héros de Montherlant ne peuvent jouer sans amertume, cynisme ni arrière-pensée. Le jeu serait moins l'occasion de remonter le cours du temps que de mesurer l'écart douloureux qui sépare à jamais les adultes du « génie

---

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 1268.

<sup>772</sup> *La Reine morte*, p. 138.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>775</sup> *Les Garçons*, p. 831

<sup>776</sup> *Ibid.*

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 837.

<sup>778</sup> *Serge Sandrier*, Appendice aux *Garçons*, (1948), p. 843-851, p. 851.

de l'enfance<sup>779</sup> ». On est même en droit de se demander si l'acte de jouer chez l'adulte est le même que chez l'enfant. Ce ne sont pas seulement les manières de jouer qui évoluent, les objets avec lesquels on joue qui changent mais aussi « l'idée que l'on peut se faire de ce que c'est que jouer.<sup>780</sup> » Les adultes considèrent le jeu comme une occupation de loisir, un « remontant » visant à les libérer temporairement du fardeau de leurs devoirs, à l'inverse des enfants qui jouent pour jouer. N'oublions pas non plus, comme le fait remarquer Henri Wallon, que le mot *jeu* appartient au vocabulaire de l'adulte et qu'il désigne donc une idée imposée à l'enfant. C'est « évidemment par assimilation à ce qu'est le jeu chez l'adulte<sup>781</sup> » que les activités observées chez l'enfant sont perçues comme des *jeux*. Le jeu passe donc d'une génération à l'autre, de l'adulte à l'enfant. Ce dernier n'entre dans ce qu'on appelle le *jeu* qu'à partir du moment où il se met à parler et à penser comme l'adulte.

Loin d'être figée, la représentation qu'on se fait du jeu est donc amenée à varier considérablement tout au long de l'existence, à en juger par le regard désabusé que porte sur la corrida Celestino, le héros de l'avant-dernier roman de Montherlant. Parce que sa vie médiocre et vidée de sens se situe aux antipodes de celle de l'aventurier des *Bestiaires*, cet ancien héros de la guerre civile a cessé de s'identifier à la figure du torero. Le fauve sacrifié « dans des centaines d'arènes, chaque dimanche<sup>782</sup> » est désormais pour lui une image saisissante de la condition humaine. Cette inversion est révélatrice du caractère fluctuant de la notion de jeu dans l'œuvre, des années vingt aux années soixante-dix. Mais ce retournement ne doit pas conduire à opposer schématiquement les œuvres de jeunesse aux œuvres plus tardives, dans lesquelles la question de l'initiation et de la virilité du joueur, certes moins centrale, est loin d'avoir disparu. Qu'ils soient sur la ligne de départ ou en fin de course, les héros de Montherlant envisagent très souvent le jeu comme un rite de passage au sein d'un parcours, dont nous tenterons de dégager les différentes étapes.

---

<sup>779</sup> *La Reine morte*, p. 111.

<sup>780</sup> Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, op. cit., p. 24.

<sup>781</sup> Henri Wallon, *L'Évolution psychologique de l'enfant*, Armand Colin, 1941, p. 60.

<sup>782</sup> *Le Chaos et la nuit*, op. cit., p. 1026.

## CHAPITRE 3

### DU JEU AU JE : PARCOURS INITIATIQUES

L'attachement de Montherlant à la clôture et à la codification de l'espace ludique contribue à rapprocher le jeu du rite, proximité tendant à estomper la frontière entre profane et sacré dans son œuvre. Plus précisément, ces pratiques initiatiques ressortissent du rite de passage. Elles se décomposent en plusieurs phases destinées à marquer le changement progressif de statut du héros. La métaphore du « baptême du feu<sup>783</sup> » dans *Le Songe* peut en effet s'appliquer aux différentes épreuves traversées par les néophytes des premières œuvres, équivalant très souvent à une nouvelle naissance. Bien que plus discret et moins pris au sérieux, le devoir d'affirmer sa masculinité continue d'imposer sa loi aux joueurs usés ou séniles des œuvres tardives, au risque de les faire sombrer dans la démesure, le ridicule ou le pathétique. Exigeant de la part du héros qu'il se mesure à d'autres *mâles*, le jeu est intimement lié à la question de la virilité, que nous estimons incontournable chez un écrivain si souvent taxé de muflerie et de misogynie. Les pratiques ludiques trouvent leur place au sein d'une série d'opérations de différenciation justifiant aux yeux de l'auteur la division du monde en deux pôles inconciliables, l'ordre masculin et celui de la sentimentalité. Mais l'inscription de cette répartition sexuelle dans l'ordre des choses — démarche relevant de ce que Bourdieu nomme « l'éternisation de l'arbitraire<sup>784</sup> » — ne doit pas conduire à négliger bien des cas dans lesquels cette césure se révèle moins facile à discerner qu'il n'y paraît. Marqueur sexuel, le jeu comporte un aspect fédérateur, sur lequel nous reviendrons, en nous appuyant sur la description des relations de camaraderie, de complicité et de rivalité entre les membres d'un club, d'un cercle ou d'une société secrète, ouverts aux seuls *initiés*. Il s'agira par conséquent de rattacher la valorisation de ces microsociétés, marquées par la présence de

---

<sup>783</sup> *Le Songe*, p. 76.

<sup>784</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Éditions du Seuil, 1998, p. 7.



rituels et de signes de reconnaissance, à la défense d'une morale élitaine, fondée sur la nécessité de préserver l'entre-soi.

### 3.1. JEU ET RITE

La parenté entre jeu et rite dans l'œuvre de Montherlant tient tout d'abord au fait que les pratiques affectionnées par l'auteur ne se réduisent justement jamais à de simples *jeux*. Certes, la clôture et la réglementation de l'espace ludique concourent déjà à rapprocher le jeu du rituel et à en faire une activité hors de l'ordinaire. Comme le souligne Huizinga, le joueur et le fidèle pénètrent dans des lieux « consacrés, séparés, clôturés, sanctifiés et régis à l'intérieur de leur sphère par des règles particulières.<sup>785</sup> ». Pour s'arracher au prosaïsme et ne pas devenir un vulgaire passe-temps, le jeu doit renfermer ce que Jankélévitch nomme une « dose de mort possible<sup>786</sup> », même si cette dernière est généralement à peine perceptible. Si, contrairement au torero, le boxeur et le joueur sur le terrain n'offrent aux spectateurs qu'un simulacre d'*agôn*, le sport apparaît comme une « image de mort affrontée et vaincue.<sup>787</sup> » La confrontation réelle ou symbolique à la mort vient immanquablement donner au jeu un zeste de sérieux, dissuadant les héros de prendre leur aventure trop à la légère. Sans se priver de mentionner le caractère distrayant et dépayçant que revêt pour lui le public populaire d'une salle de quartier, le narrateur des *Olympiques* sait que l'entrée des boxeurs sur le ring « fait cesser toute plaisanterie.<sup>788</sup> » Le ring, ce terrain de vérité dans lequel il n'est plus question de se défilier, peut se lire comme l'exact pendant de la corrida, même si l'on associe plus fréquemment l'auteur à l'athlétisme et au football<sup>789</sup>, sports qu'il a davantage pratiqués. Pour Montherlant, comme pour Hemingway, la boxe et la corrida viennent prolonger l'expérience de la guerre. Elles permettent à l'individu de s'exposer à nouveau à la « mort violente<sup>790</sup> ». Mais si certaines pratiques se distinguent du *commun des jeux* et se rapprochent du rite, c'est aussi parce qu'elles renouent avec un ensemble de traditions.

---

<sup>785</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 30.

<sup>786</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 18.

<sup>787</sup> Bernard Jeu, *op. cit.*, p. 120.

<sup>788</sup> « La guerre, dit Nietzsche, 'qui fait cesser toute espèce de plaisanterie'. Ce jeune torse, lui aussi, fait cesser toute espèce de plaisanterie. », « Boxe », *Les Olympiques*, p. 342-345, p. 344.

<sup>789</sup> L'auteur du *Solstice de juin* ne cherche en rien à se présenter comme un boxeur confirmé quand il évoque son « mince contact » avec la savate au cours de l'automne 40, « Écrit sur le mur », *op. cit.*, p. 910-915, p. 911.

<sup>790</sup> « Le seul endroit où l'on pût voir la vie et la mort, j'entends la mort violente, maintenant que les guerres étaient finies, c'était dans les arènes à taureaux, et je désirais beaucoup aller en Espagne, où je pourrais les observer. », Ernest Hemingway, *Mort dans l'après-midi* (1932), *Œuvres romanesques I*, *op. cit.*, p. 985-1307, p. 988.

C'est dans cette perspective qu'on peut interpréter la comparaison du lancer du disque à un « rite très ancien<sup>791</sup> ». Les gestes ritualisés des athlètes des *Olympiques* évoquent en effet certaines cérémonies sacrées. Pour reprendre une formule du sociologue Jean Cazeneuve, « la répétition est donnée comme l'essence même du rite<sup>792</sup> », y compris dans l'usage courant que nous faisons de ce terme. Le fait qu'une compétition sportive semble *reproduire* un rituel n'a pas laissé indifférent le jeune Montherlant. Bien des années plus tard, dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*<sup>793</sup>, il reconnaît avoir sacralisé le stade dans ses premières œuvres. Si le sacré, en tant que « modalité d'être dans le monde<sup>794</sup> », se définit exclusivement par opposition au profane, il peut surgir dans un cadre aussi banal qu'une salle municipale miteuse. Même s'il le fait sur un ton moqueur, le narrateur des *Olympiques* précise qu'avant que le match de boxe ne commence « chacun prend sa place habituelle, non pas une autre, comme la rombière à la messe.<sup>795</sup> » Ce public de *fidèles*, composé de travailleurs endimanchés, de jeunes filles enamourées et de mères hystériques, attend sa ration hebdomadaire de crochets et d'uppercuts. L'irruption du torse nu du boxeur, dans un nuage de fumée, marque le glissement du trivial au sacré :

La rangée entière des spectateurs de la galerie baigne dans un halo gris fait d'ombre et de fumée de cigarettes. Et, au milieu des cinquante vestons qui émergent de la balustrade, ce torse nu. Un boxeur, de seize ans peut-être, déjà en tenue de combat, dont on entrevoit à peine le visage, dont la lumière n'éclaire que le torse, très réceptif de la clarté, parce qu'il est presque uni, comme le sont les corps de jeunesse...<sup>796</sup>

À travers le contraste saisissant entre le prosaïsme du décor et l'apparition quasi-divine du corps de l'athlète, l'écrivain laisse entendre que le sacré ne se limite pas au domaine religieux et plus généralement à ce que Leiris nomme le « sacré officiel<sup>797</sup> ».

Dans « Le Sacré dans la vie quotidienne », article publié en 1938 dans *Pour un collège de sociologie*, Leiris se penche en effet sur les objets, les lieux et les pratiques insolites qui ont éveillé chez lui un mélange d'attirance et de peur, à l'origine de sa propre conception du *sacré*. La distinction opérée par l'écrivain ethnologue entre le *sacré droit*, pôle de l'autorité

<sup>791</sup> *Les Olympiques*, p. 350.

<sup>792</sup> Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite*, Presses Universitaires de France, 1971, p. 13.

<sup>793</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 62, p. 70, p. 201.

<sup>794</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, « Folio essais », 1965, p. 20.

<sup>795</sup> *Les Olympiques*, p. 344.

<sup>796</sup> *Ibid.*

<sup>797</sup> Michel Leiris, « Le Sacré dans la vie quotidienne » (1938), *La Règle du jeu*, op. cit., p. 1110-1118. Cet article est publié pour la première fois en 1938 dans *Pour un collège de sociologie*, ouvrage collectif de Michel Leiris, Georges Bataille et Roger Caillois.

officielle, et la « magie louche<sup>798</sup> » du *sacré gauche* nous semble pouvoir éclairer la sacralisation du sport et du collège dans l'œuvre de Montherlant, même si notre auteur ne la formule pas en ces termes. La constitution d'un réseau clandestin en marge de l'« Académie<sup>799</sup> », les rendez-vous dans les *sacratissima loca* du Parc et le goût manifeste de l'écrivain pour les stades de banlieue sordides se rattacheraient au *sacré gauche*, intimement lié au secret et à l'illicite. Le fronton de pelote basque du collège, comme les cabinets dans lesquels Leiris et son frère se racontaient des « feuilletons à personnages animaux<sup>800</sup> », à l'écart de la chambre parentale, attestent que le jeu constitue pour les enfants une première approche du sacré. Loin de parquer le sacré dans le domaine de l'abstraction, les deux écrivains, chacun à leur manière, le rattachent au réel en en faisant une expérience intime et tangible. L'itinéraire de Leiris, au cœur des avant-gardes, et le classicisme revendiqué de Montherlant ne sauraient occulter la parenté existant entre leurs œuvres, toutes deux marquées par une volonté de re-sacraliser le quotidien. Mais pour un membre de l'arrière-garde comme Montherlant, il s'agit moins de réinventer le sacré que de le restaurer, en affirmant sa fidélité à un ordre disparu ou sur le point de disparaître. Là où Bataille, à la recherche d'une nouvelle forme de sacré, organise avec *Acéphale* des pique-niques dans la forêt de Saint-Nom-la-Bretèche, Montherlant renoue avec l'esprit de chevalerie lorsqu'il fonde avec ses camarades de Sainte-Croix une confrérie secrète, devant autant aux Templiers qu'aux samouraïs<sup>801</sup>. Malgré ces divergences, l'intérêt que manifestent Montherlant d'un côté et Leiris et Bataille de l'autre pour la corrida provient de son caractère sacrificiel, qui en fait le vestige d'un rite sacré, fossilisé en spectacle.

Il est vrai qu'on peut difficilement trouver une activité dans laquelle jeu et rite soient aussi inextricablement mêlés. Pour Montherlant, la messe taurine vient ressusciter le culte solaire de Mithra<sup>802</sup> et structure, à la manière d'un rite, l'ensemble de la vie locale. Alban assiste en effet aux débats animés qui rythment les soirées des *aficionados*, regroupés dans les tavernes de la rue des Serpents. Le néophyte découvre aussi, non sans déception, que la corrida est soumise au temps cyclique des *ferias* et des dimanches. Il n'y a « pas de courses à

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>799</sup> *Les Garçons*, p. 439.

<sup>800</sup> Michel Leiris, « Le Sacré dans la vie quotidienne », *La Règle du Jeu*, *op. cit.*, p. 1111. L'auteur revient plus longuement sur ce rituel enfantin dans *L'Âge d'homme* : « Nous nous réunissions tous les soirs aux cabinets (mon frère assis sur le siège - apanage du plus âgé - et moi, en face de lui, sur un vulgaire pot) et nous nous racontions de longues histoires - généralement des sortes d'interminables feuilletons épiques à personnages animaux - chacun prenant la suite à tour de rôle, en alternant ainsi d'un jour sur l'autre. », *op. cit.*, p. 120.

<sup>801</sup> « Les Chevaleries », *Le Solstice de juin, Essais*, p. 857-872.

<sup>802</sup> *Les Bestiaires*, p. 434.

Séville avant Pâques, soit avant la mi-avril<sup>803</sup> ». Le retour périodique de la corrida et sa fonction régénératrice à l'égard de la collectivité l'apparentent au rite. À partir du moment où chaque course apparaît comme la réactualisation d'un événement mythique, on quitte le temps profane pour rejoindre le temps sacré, défini par Mircea Eliade comme « une sorte d'éternel présent originel que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites<sup>804</sup> ». Relevant à la fois du combat et du sacrifice, du profane et du sacré, du ludique et du sérieux, la corrida met à mal toute tentative de définition. Leiris, insistant sur le caractère inclassable de la tauromachie, qui est à la fois « plus qu'un sport<sup>805</sup> » et « plus qu'un art<sup>806</sup> », privilégie la thèse sacrificialiste. Toutes les actions accomplies dans l'arène ne visent à ses yeux qu'à préparer la mise à mort du « demi-dieu bestial<sup>807</sup> » par « l'officiant<sup>808</sup> ».

Le culte tauromachique, enraciné dans le sol d'Espagne, ramène le spectateur aux origines de l'humanité, à un monde magique, primitif et irrationnel. Cocteau, qui a assisté en 1954 à la fêria de Séville, rattache l'engouement du public à la nostalgie du passé de l'homme moderne, cherchant dans « Paracelse un refuge contre Descartes.<sup>809</sup> » C'est dans cette optique qu'on peut lire les passages des *Bestiaires* consacrés à l'*alegría*<sup>810</sup>, à l'effervescence collective le jour tant attendu de la course d'Alban contre Mauvais Ange. Mais la dimension archaïque et transgressive de la corrida apparaît surtout à travers la confusion progressive des règnes animal et humain dans l'arène. Le jeune héros s'est véritablement « identifié avec le[s] taureau[x]<sup>811</sup> » et peut ainsi sentir « ce que sent la bête en même temps qu'elle.<sup>812</sup> » La suspension provisoire des interdits permet à Alban de renouer avec l'indifférenciation primitive de la vie animale. Mais l'état d'ivresse dans lequel se trouve le torero de Montherlant est bien loin de la débauche des héros de Bataille dans *Histoire de l'œil*<sup>813</sup>, récit publié en 1928, soit deux ans à peine après *Les Bestiaires*. Sans laisser de côté l'aspect ritualisé de la corrida, Bataille lie le sacré de cette pratique à la mort, à la sexualité et plus généralement à tout ce que l'ordre social tente d'absorber ou d'étouffer. Le regard de Simone se porte en effet exclusivement sur ce que ce rituel peut avoir d'abject et de répugnant :

---

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>804</sup> Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, « Folio essais », 1959, p. 64.

<sup>805</sup> Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>807</sup> *Ibid.*

<sup>808</sup> *Ibid.*

<sup>809</sup> Jean Cocteau, *La Corrida du 1<sup>er</sup> Mai*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1957, p. 27.

<sup>810</sup> *Les Bestiaires*, p. 531.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 560.

<sup>812</sup> *Ibid.*

<sup>813</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil* (1928), *Madame Edwarda* (1937) ; *Le Mort* (1967) ; *Histoire de l'œil*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, « Collection 10/18 », 1973, p. 87-169.

Trois moments de la course la captivaient : le premier, quand la bête débouche en bolide du toril ainsi qu'un gros rat ; le second, quand ses cornes plongent jusqu'au crâne dans le flanc d'une jument ; le troisième quand l'absurde jument galope à travers l'arène, rue à contre temps et lâche entre ses jambes un paquet d'entrailles aux ignobles couleurs, blanc, rose et gris nacré.<sup>814</sup>

La comparaison triviale du taureau à un « gros rat » et la référence aux excréments incitent le lecteur à voir dans la corrida une inversion de la morale judéo-chrétienne, fondée sur la rétention et la contrainte. C'est pour braver les interdits que Simone, à qui l'on offre dans une assiette les « couilles crues<sup>815</sup> » du premier taureau, décide de mordre dans l'un des globes avant de dénuder sa vulve pour y faire entrer l'autre. Sans jamais aller aussi loin que Bataille dans le scabreux et dans l'exploration des « régions marécageuses du cul<sup>816</sup> », Montherlant revient sur la symbolique érotique de la tauromachie, notamment dans un extrait des *Carnets* de 1961. Il demande à son lecteur si la pique qui s'enfonce dans le corps du taureau pour le faire saigner ne lui « rappelle pas quelque chose.<sup>817</sup> » La description du corps à corps entre Alban et Mauvais Ange se caractérise par l'utilisation de termes comme *plongées* et *soulèvements*, dont la « bivalence sémantique<sup>818</sup> », comme le note Jean-Pierre Krémer, renvoie le lecteur aussi bien à la tauromachie qu'à l'acte sexuel. Mais la tentation centrifuge de céder au vertige, à la démesure, se voit compensée par le conservatisme centripète de l'auteur, contraignant ses héros à ne pas sortir des limites du cadre initialement fixé. Il n'empêche qu'une pratique comme la corrida, à des degrés certes très différents chez Montherlant et chez Bataille, conduit à dépasser l'antinomie traditionnellement établie entre le sacré solennel et le sacré *impur*, associé à l'excès et à la démesure.

Rappelons tout de même que la corrida, « ornithorynque des pratiques humaines<sup>819</sup> », reste une exception. Bien qu'ils s'accompagnent tous deux de gestes répétitifs et symboliques, le jeu et le rite méritent d'être clairement distingués. Cette ligne de démarcation est pourtant difficile à tracer dans des sociétés dites *archaïques* et reposant sur des bases magico-religieuses. Le philosophe Eugen Fink en vient d'ailleurs à parler de « praxis ludique<sup>820</sup> » pour désigner les cérémonies, les consécration et les offrandes pratiquées dans ces sociétés. À partir du moment où ils recourent à une série de symboles et de rites, certains cultes

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>817</sup> *Va jouer avec cette poussière (Carnets 1958-1964)*, p. 68.

<sup>818</sup> Jean-Pierre Krémer, *Le Désir dans l'œuvre de Montherlant*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>819</sup> Francis Wolff, *Philosophie de la corrida*, Fayard, 2007, p. 2.

<sup>820</sup> Eugen Fink, *op. cit.*, p. 182.

peuvent effectivement prendre la forme de « jeux d'interprétation<sup>821</sup> ». De son côté, l'ethnologue Marcel Griaule fait apparaître dans sa classification des jeux dogons la catégorie « jeux-rites<sup>822</sup> » dans le but de pointer le statut problématique de certaines activités enfantines. La construction d'autels et la confection de masques évoluent « vers les limites douteuses du jeu et de la religion.<sup>823</sup> » Si certains jeux ont une origine sacrée, deux traits essentiels des cérémonies religieuses empêchent de voir ces pratiques institutionnelles comme des activités ludiques. Tout d'abord, les cultes et les rites ne sont jamais ouverts à l'alternative du succès et de l'échec, contrairement au jeu, pour lequel on parlera de *victoire* et de *défaite*. L'auteur des *Olympiques* a beau défendre une conception désintéressée du sport et tenir pour secondaires les performances des athlètes, il dédie l'un de ses poèmes « à une jeune fille victorieuse dans la course de mille mètres<sup>824</sup> ». Il relate également la défaite cuisante de Mademoiselle de Plémur, jusqu'alors « championne du 'trois cents'<sup>825</sup> ». La dimension procédurale du rite et le fait qu'il ne comporte aucune marge d'improvisation le différencient aussi de la pratique ludique, dont la structure ouverte laisse une place à l'imprévu. La part de liberté dévolue au joueur est le critère retenu par Roger Caillois pour opposer l'espace ludique, ce « havre où l'on est maître du destin<sup>826</sup> », au rite, dans lequel le fidèle ne fait que reproduire une série d'opérations.

Quel statut accorder, dès lors, au « mêlement des sangs<sup>827</sup> » auquel se plient scrupuleusement les deux collégiens de Notre-Dame du Parc? Le pacte du sang, pratique d'ailleurs très répandue chez les peuples anciens et chez les Indiens d'Amérique du Nord<sup>828</sup>, prend l'allure d'une cérémonie chevaleresque à laquelle se soumettent les couples du « Groupe<sup>829</sup> ». Le « c'est la règle, qu'on n'en parle plus<sup>830</sup> » de Sevrain laisse entendre que d'autres membres se sont, avant eux, rencontrés dans la resserre pour se jurer loyauté et fidélité. On est en droit de penser que d'autres *protecteurs* comme Linsbourg ou Lasseille ont savamment expliqué à Sevrain comment s'y prendre pour mêler en bonne et due forme son sang à celui de Souplier. Le souci qu'ont les adolescents de reproduire une série de gestes

---

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>822</sup> Marcel Griaule, *Jeux dogons*, *op. cit.*, p. 257-275.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>824</sup> « À une jeune fille victorieuse dans la course des mille mètres », *Les Olympiques*, p. 346-348.

<sup>825</sup> « Mademoiselle de Plémur », *ibid.*, p. 278-288.

<sup>826</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>827</sup> *La Ville*, p. 711.

<sup>828</sup> Voir notamment Georges Davy, *La Foi jurée : étude sociologique du problème du contrat, étude du lien contractuel*, F. Alcan, 1922, p. 43.

<sup>829</sup> *Les Garçons*, p. 444.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 711.

pourrait faire pencher cette coutume collégienne du côté du rite, d'autant plus qu'elle est précédée d'une promesse orale, censée sceller leur amitié :

SEVRAIS : [...] nous ne faisons pas seulement le serment de rester amis, quoi qu'il arrive, même plus tard, même si les circonstances nous ont séparés un long temps, nous faisons le serment que notre amitié sera toujours ce qu'elle est aujourd'hui. Tu es d'accord ?

SOUPLIER : Oui.

SEVRAIS : Et moi je fais aussi le serment que jamais, dans mes relations avec toi, je ne chercherai mon intérêt ; seulement le tien. '*Domine, non nobis*'<sup>831</sup>...

SOUPLIER : Et moi, ce que je veux, c'est que jamais il ne te vienne une déception à cause de moi. Une peine, peut-être. Mais pas une déception.

SEVRAIS : Je me demande si on le fait aussi pour le passé.

SOUPLIER : Allez, on le fait aussi pour le passé.<sup>832</sup>

La répétition du terme *serment*, la référence à la devise des Templiers et le *oui* prononcé à haute et intelligible voix par Souplier confèrent à cet échange de répliques une certaine solennité. Les adolescents quittent la sphère du jeu puisque dans le cadre théorique des *actes de langage*<sup>833</sup> le serment n'a pas une fonction descriptive ou informative mais performative. Il constitue en soi un acte. On se souvient que c'est le goût des héros du *Grand Meaulnes* pour tout ce qui est « plus solennel et plus sérieux que nature<sup>834</sup> » qui les a poussés à jurer de répondre à l'appel de Frantz, coûte que coûte.

Les hésitations de Sevrais et de Souplier, perceptibles à travers l'utilisation de l'adverbe *peut-être* et du verbe *se demander*, viennent toutefois désamorcer le sérieux de leur discours. Au moment même de formuler son serment, Souplier se dit qu'il ne serait pas mauvais de causer de temps en temps un peu de chagrin à son ami. De son côté, Sevrais s'interroge après coup sur la possibilité d'appliquer ce serment au passé, histoire de ne pas avoir de remords en repensant à ses amours anciennes. Les collégiens laissent ainsi libre cours à leur fantaisie et ne respectent pas à la lettre le rituel collégien, si tant est qu'il en existe une version officielle. L'application de Sevrais, signalée dans la didascalie de *La Ville*, pourrait pallier ce manque de rigueur et ce léger laisser-aller :

*Sevrais tire son canif, remonte un peu une des manches du chandail de Souplier, et le pique, à la face supérieure du poignet. Puis il se pique lui-même, au gras de la main, et applique sa blessure sur celle de Souplier. Souplier se bande le poignet avec son mouchoir.*<sup>835</sup>

<sup>831</sup> « Pas à nous, Seigneur, pas à nous, mais à Ton Nom, seul, donne la Gloire » - premier verset du Psaume 115 et devise de l'Ordre du Temple.

<sup>832</sup> *La Ville*, p. 711.

<sup>833</sup> Voir John Langshaw Austin, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Éditions Hermann, 1972, p. 41.

<sup>834</sup> Alain-Fournier, *op. cit.*, p. 143.

<sup>835</sup> *La Ville*, p. 711-712.



L'oralité du serment est compensée par son inscription dans la chair même des deux collégiens. L'échange des sangs, de même que les tatouages, les *piercings* et autres mutilations, sont vécus comme un microtraumatisme, témoignant de la volonté de marquer le corps et de conserver, même sur le plan symbolique, la trace d'une expérience initiatique. Mais on se heurte ici à la même ambiguïté que pour le serment. Aussitôt après s'y être livrés avec le plus grand sérieux, les deux garçons ne résistent pas à la tentation de reproduire ce geste sur un mode parodique. Sevrans, sur un ton cette fois-ci « *semi-burlesque*<sup>836</sup> », propose à son petit protégé de lui faire « une grande estafilade, comme ça, par plaisir<sup>837</sup> », réduisant l'échange des sangs à une pratique sauvage et purement gratuite. Avant de retrouver son calme, l'adolescent brandit frénétiquement son canif et crie : « chiche, je le fais !<sup>838</sup> », exprimant ainsi la logique de surenchère sur laquelle repose une grande partie des jeux enfantins. Par exemple, l'écolier de *La Rentrée des classes*<sup>839</sup>, court-métrage de Jacques Rozier, a beau savoir que le défi que lui propose son camarade est absurde et dangereux, il le relève. René prouve qu'il est *cap* de jeter dans la rivière son cartable contenant ses devoirs de vacances. Le concours « à celui qui avalerait le plus de craies<sup>840</sup> », fièrement remporté par Serge Souplier, appartient au même genre de défis, d'autant plus héroïques qu'ils sont insensés. Quel que soit le sérieux qu'on accorde à ces pratiques enfantines, le jeu n'en reste pas moins pour un garant de « l'ordre mâle<sup>841</sup> » comme Montherlant une expérience à travers laquelle va pouvoir s'affirmer la virilité de ses héros.

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 712.

<sup>837</sup> *Ibid.*

<sup>838</sup> *Ibid.*

<sup>839</sup> Jacques Rozier, *La Rentrée des classes* (1955).

<sup>840</sup> *Les Garçons*, p. 180.

<sup>841</sup> *Le Songe*, p. 27.

### 3.2. JOUER OU FAIRE « ŒUVRE D'HOMME<sup>842</sup> »

L'opiniâtreté avec laquelle Alban s'efforce de dompter Cantaor<sup>843</sup> et de braver la chaleur sévillane sans couvre-chef<sup>844</sup> vient appuyer l'idée selon laquelle le jeu est pour Montherlant une arène de masculinité. Les rites de virilité occupent naturellement une place de choix dans les œuvres de jeunesse de l'auteur. Ces dernières reflètent « parfois de très près, [s]es expériences personnelles, ce qui est normal pour un débutant.<sup>845</sup> » Les épreuves ludiques auxquelles se mesurent les débutants de Montherlant ressemblent étrangement à des rites initiatiques. Elles s'inscrivent dans un processus de conquête et de maîtrise de soi. On a souvent affirmé que la disparition de l'initiation était l'une des caractéristiques du monde moderne<sup>846</sup>, dans lequel les espaces deviennent de moins en moins hermétiques. Pourtant, une série de rites accompagnent encore bien souvent les changements de situation sociale, de statut ou d'occupation. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux rites de passage en 1909, Van Gennep compare chaque société à « une sorte de maison divisée en couloirs, à parois d'autant moins épaisses [...] que cette société se rapproche des nôtres<sup>847</sup> ». L'*ordre ludique*, dont nous avons montré qu'il était conçu par l'auteur comme un vaste terrain divisé lui-même en plusieurs sous-ensembles, rejoint sur certains points la métaphore spatiale convoquée par l'ethnologue. L'insistance avec laquelle Montherlant trace des limites, des lignes de démarcation entre le jeu et le réel mais aussi entre les différents lieux ludiques trahit la nostalgie d'un monde dans lequel le franchissement d'un seuil impliquait toute une série de précautions. La survie de *l'ordre ludique* repose pour Montherlant sur l'étanchéité des espaces traversés.

Introduite par Van Gennep, la notion de *séquence cérémonielle*<sup>848</sup>, consistant à considérer l'ensemble des actes d'un rituel dans leur ordre de succession et non séparément, nous semble éclairer la trajectoire des héros de Montherlant, notamment ceux des premiers

---

<sup>842</sup> *Les Bestiaires*, p. 413.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 413, p. 422.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>845</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>846</sup> On pourra se reporter à ce sujet à l'introduction de Mircea Eliade dans *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 11-21.

<sup>847</sup> Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites* (1909), Éditions A. et J. Picard, 1981, p. 35.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 14.

romans. Le départ d'Alban pour le front dans *Le Songe*, pour l'Espagne dans *Les Bestiaires* et la découverte du stade dans *Les Olympiques*, perçue comme une « liquidation<sup>849</sup> » de l'héritage familial, entrent dans la catégorie des *rites de séparation* ou *rites préliminaires*<sup>850</sup>. Dans une pièce de jeunesse comme *L'Exil*, l'initiation de Sénac ne pourra commencer qu'à partir du moment où le jeune homme quittera le salon douillet de l'hôtel particulier de sa mère pour rejoindre le front. De la même façon, dans *La Rose de sable*, dont la rédaction remonte au début des années trente, le départ d'Auligny pour l'Afrique du Nord ouvre les yeux du jeune provincial. Le lieutenant cesse progressivement « de voir à travers les idées qu'on lui a apprises, les idées qu'on lui a données<sup>851</sup> ». Outre leur portée satirique évidente, les allusions aux lectures de chevet de Mme Auligny, dont le cœur s'emballe pour des ambitieux n'arrivant pas à la cheville des héros de Stendhal et de Balzac<sup>852</sup>, inscrivent *La Rose de sable* dans la tradition du roman d'apprentissage. Le dernier chapitre de la première partie du récit<sup>853</sup> joue un rôle de transition : il marque l'éveil du jeune homme à la question de la colonisation, jusque-là acceptée comme une évidence. L'*éducation sentimentale* d'Auligny, qui découvre l'amour dans les bras d'une jeune bédouine, s'accompagne d'une remise en question des préjugés inculqués par ses parents. Cette libération à l'égard de la famille rend possible la *tabula rasa* sur laquelle viendront s'inscrire les révélations destinées à faire d'Auligny un homme nouveau. N'oublions pas non plus le *picaro* de *Moustique*, qui, bien que depuis longtemps déjà livré à lui-même, quitte officiellement sa mère pour suivre le narrateur dans ses pérégrinations.

Parce qu'ils ont toujours frileusement esquivé le moindre danger, la moindre responsabilité, les hobereaux des *Célibataires* se montrent incapables de faire face à une situation. La jeunesse de ces deux fins de race ruinées, végétant dans leur maison de famille du boulevard Arago, ressemble bien moins à un parcours initiatique qu'à une suite de faux départs. Montherlant, à travers le réalisme quasi balzacien de son récit, prend à contre-pied le schéma habituel du roman d'apprentissage. Léon et Élie, âgés respectivement de cinquante-trois et de soixante-quatre ans, font tout pour retarder leur entrée, déjà plus que tardive, dans ce qu'on pourrait appeler la vie d'adulte. L'épreuve, étape obligée du roman d'apprentissage,

<sup>849</sup> *Les Olympiques*, p. 221.

<sup>850</sup> Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*, op. cit., p. 14.

<sup>851</sup> *La Rose de sable*, p. 319.

<sup>852</sup> « Madame Auligny venait de lire un roman où était dépeinte l'ambition forcenée d'un jeune homme, et cette lecture l'avait mise dans un tel état qu'il était nécessaire qu'elle passe à l'acte : elle ne pouvait plus manger, d'oppression. Ce roman n'était pas l'histoire de Rastignac ni celle de Julien : seules les œuvres médiocres lui causaient une impression forte. », *ibid.*, p. 156.

<sup>853</sup> *Ibid.*, I<sup>re</sup> partie, chapitre XIV, p. 226-230.

est traitée sur un mode humoristique, voire parodique. Le lecteur apprend qu'Élie a très vite abandonné les cours de sciences politiques parce qu'il ne pouvait s'abaisser à « faire une heure et demie de *bus* (d'omnibus) par jour<sup>854</sup> » pour se rendre rue Saint-Guillaume. De la même manière, le trajet jusque chez le notaire s'apparente à une course épique dans la jungle parisienne. Léon fait des petits « sauts de grenouille<sup>855</sup> » pour se frayer un chemin entre les autobus et les tramways. Ces deux résidus de la noblesse, clin d'œil de l'écrivain à l'idéal héroïque de ses premières œuvres, sont passés à côté des rites d'initiation. La visite guidée de la chambre d'Élie à laquelle nous convie le narrateur est fort instructive. Les sabres et les statuette en bronze qui ornent les murs pourraient laisser penser que le vieil aristocrate est un ancien militaire. Mais il n'en est rien : M. de Coëtquidan – nous le découvrons aussitôt après – n'a fait que huit jours de service militaire, épreuve traditionnellement perçue comme le rite de virilité par excellence. Le lecteur ne peut guère se consoler en se disant que le héros était un bon chasseur. Les vieux volumes de *l'Almanach du Chasseur français* traînant sur la table, le fusil et la gibecière posés dans un coin de sa chambre ne lui ont manifestement jamais servi. Que le visiteur ne se laisse pas non plus duper par les cartes postales érotiques sur l'étagère d'Élie, vierge à soixante ans passé. Ce détour par *Les Célibataires*, récit retraçant l'initiation manquée et la descente aux enfers de deux aristocrates inadaptés, nous conduit à souligner la nécessité pour les héros de *couper le cordon* et de quitter, ne serait-ce qu'un temps, le milieu familial. Ce n'est qu'après s'être séparé de ses parents qu'un néophyte comme le héros du *Songe*, « en première ligne<sup>856</sup> », pourra faire ses preuves.

Ce temps de l'initiation proprement dite, correspondant chez Van Gennep aux *rites liminaires*<sup>857</sup>, se traduit dans l'œuvre de Montherlant par l'entrée du personnage dans une enclave, un espace en marge où il lui faudra se comporter en homme. L'image du « bain d'animalité<sup>858</sup> » dans lequel espèrent se plonger les adolescents de *L'Exil* rappelle le bain purificateur du chevalier avant l'adoubement. Cette métaphore assimile en tout cas le rite initiatique de la guerre à un renouvellement de l'être, à une transformation profonde. Soustraits à l'autorité de leurs parents, les néophytes seront placés sous l'autorité d'un tuteur. On songe au capitaine de l'équipe *junior* dans *Les Olympiques*, au docteur Diez ou au duc de la Cuesta dans *Les Bestiaires*, ou encore aux prêtres éducateurs dans *La Relève du matin*, *La Ville* et *Les Garçons*. Les épreuves traversées feront du héros un autre homme : il pourra

---

<sup>854</sup> *Les Célibataires*, p. 761.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 787.

<sup>856</sup> *Le Songe*, p. 24.

<sup>857</sup> Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*, op. cit., p. 14.

<sup>858</sup> *L'Exil*, p. 24.

officiellement appartenir au groupe de la Protection, des *aficionados* ou des « hommes bleus<sup>859</sup> » sur le front. Les *rites d'agrégation* ou *rites post liminaires*<sup>860</sup>, dernière étape de la séquence initiatique, aboutissent à une scission entre les initiés et les autres, ceux qui, comme le héros de *L'Exil*, n'ont pas encore *fait* la guerre. L'adolescent ne peut prendre part aux plaisanteries des poilus. Il se sent exclu de la communauté formée par Sénac et ses camarades en uniforme : « *Ils rient tous les trois. Philippe est crispé.*<sup>861</sup> » Quelques pages plus loin, la répétition anaphorique de *j'ai vu* dans la réplique de Sénac marque l'écart qui s'est creusé entre les deux amis :

SÉNAC : Qu'est-ce que tu veux, moi j'ai changé et toi tu es resté le même. Cela a beau te gêner, j'ai été à la guerre. J'ai vu les pires choses et elles étaient simples, calmes, saines, – oui, saines même dans la férocité et dans la mort. J'ai vu des hommes qui agonisaient sur ma poitrine et qui ne se plaignaient pas. J'ai vu des hommes qui donnaient leur vie l'un pour l'autre, et qui n'avaient jamais scruté, analysé, ausculté leur amitié, que dis-je, qui ne savaient même pas qu'ils étaient amis.<sup>862</sup>

L'initiation équivaut à ce que Mircea Eliade nomme une « mutation ontologique du régime existentiel<sup>863</sup> », une étape décisive et irréversible. Mais c'est aussi à travers la contrepartie des rites d'initiation que sont les *rites d'expulsion, de bannissement et d'excommunication*<sup>864</sup> que se perçoit la proximité entre jeu et rite de passage dans l'œuvre de Montherlant. L'exemple le plus évident est le triple renvoi d'Alban, de Serge et de l'abbé de Pradts, chassés du « Paradis des enfants<sup>865</sup> » à la fin des *Garçons*. Les prières de l'Offertoire lors de la messe de Pâques viennent renouveler le sacrifice de ces boucs émissaires, censé rétablir l'ordre au collège. Alban n'est pas dupe : l'invitation à adhérer à l'Association des anciens élèves du Parc qu'il reçoit en 1915, soit près de deux ans après son renvoi, est une réintégration bien illusoire. Comme il s'y attendait, les quelques réunions mondaines auxquelles il assiste, alors que le pays est en guerre, vont à l'encontre même de l'esprit chevaleresque qu'il appréciait tant au collège.

La place accordée dans l'œuvre aux rites initiatiques s'ancre dans le désir de maîtriser le temps et de dramatiser les étapes assurant le passage de l'enfance à l'âge adulte. S'appuyant sur les travaux de Van Gennep, l'anthropologue Nicole Belmont en arrive à la conclusion que la fonction essentielle des rites de passage est de « manipuler symboliquement le temps de toutes les façons imaginables : de le retarder, de l'avancer, [...], d'anticiper pour

<sup>859</sup> *Le Songe*, p. 25.

<sup>860</sup> Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*, op. cit., p. 14.

<sup>861</sup> *L'Exil*, p. 57.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>863</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 12.

<sup>864</sup> Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*, op. cit., p. 160.

<sup>865</sup> Nous rappelons qu'il s'agit là du titre de la Première partie des *Garçons*, p. 439-632.

mieux revenir en arrière, ou de revenir en arrière pour mieux anticiper.<sup>866</sup> » Montherlant, qui fait du stade un rappel affaibli de la guerre et qui voit dans la cour de récréation un avant-goût du front, multiplie les retours en arrière et les anticipations. Il met ainsi en lumière le fil conducteur de son œuvre, la relation de continuité entre les différentes pratiques relatées. La récurrence des commentaires rétrospectifs et la prédilection de l'auteur pour les préfaces tardives, déjà signalées au cours du précédent chapitre, vont dans ce sens. Le choix de titres épiques comme *La Relève du matin* et *Le Paradis à l'ombre des épées* souligne à quel point l'expérience du collège et celle du stade sont repensées, remodelées, à partir de l'expérience de la guerre. Dans *Les Garçons*, la répétition du terme *amusement* invite le lecteur à reconstituer l'enchaînement des étapes du parcours initiatique de son héros :

Quant à l'amusement... Le Parc avait été un immense amusement. Les picoteries avec sa mère avaient été un amusement. Les filles de la nuit étaient un amusement. La guerre, s'il devait y aller, il ne pourrait y aller que comme à un amusement.<sup>867</sup>

Chaque pratique change de valeur et de sens selon les expériences qui la suivent ou qui la précèdent. Les images de la guerre, du collège, de la corrida et du stade viennent se superposer les unes aux autres dans une sorte de *fondus enchaînés*, à tel point qu'il devient difficile de déceler quelle pratique influence l'autre. L'auteur de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* dit avoir fait son apprentissage de soldat dans l'arène, en s'exerçant au « jeu subtil de défier la mort<sup>868</sup> ». S'il s'est tourné vers le sport, c'est aussi pour retrouver, dans les « combats anodins de la boule de cuir<sup>869</sup> », l'esprit de camaraderie qui régnait sur le front. De son côté, le footballeur des *Olympiques* confesse le plaisir qu'il a ressenti en se revoyant sur le champ de bataille lorsqu'ont retenti sur le terrain les mots *attaque*, *percée* et *bombardement*<sup>870</sup>. La tonalité nostalgique de cet hymne au stade est aux yeux de Michel Mohrt symptomatique du désœuvrement d'une génération en proie au « mal de la guerre<sup>871</sup> », avatar du mal du siècle romantique.

Cette frustration n'atteint jamais le désespoir et le cynisme des héros désaxés qui peuplent l'univers d'Hemingway. Mais le décalage entre la vie au front et la vie à l'arrière se fait clairement sentir chez les deux écrivains, dont les œuvres ont souvent été perçues comme

---

<sup>866</sup> Nicole Belmont, « La Notion de rite de passage », *Les Rites de passage aujourd'hui*, Actes du colloque de Neuchâtel 1981, sous la direction de Pierre Centlivres et de Jacques Hainard, L'Âge d'homme, Lausanne, 1986, p. 9-17, p. 17.

<sup>867</sup> *Les Garçons*, p. 787.

<sup>868</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 24.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>870</sup> *Les Olympiques*, p. 297.

<sup>871</sup> *Ibid.*

des *Bildungsromans*, de longues confessions romancées. *Un Soldat chez lui*, nouvelle d'Hemingway publiée un an après les *Olympiques* et intégrée au cycle initiatique de Nick Adams, relate l'incapacité de Krebs, ex-marine, à se réadapter à la vie normale. L'expérience de la guerre, dans tout ce qu'elle comporte d'intolérable et d'absurde, avait au moins le mérite de lui procurer de temps à autre un « sentiment de calme et de dignité<sup>872</sup> ». Farouchement décidé à vivre « sans conséquences<sup>873</sup> », le jeune vétéran refuse désormais d'assumer la moindre responsabilité. Il se réfugie dans la nonchalance et joue au billard pour tuer le temps. La passivité totale de Krebs, aussi inquiétante que l'agitation permanente de la bande d'amis du *Soleil se lève aussi*<sup>874</sup>, témoigne de cette incapacité à meubler le vide occasionné par la fin de la guerre. Le malaise que ressentent les personnages d'Hemingway, et, à un degré moindre, les héros toniques de Montherlant, ne peut se comprendre sans faire référence à l'idéal de virilité prôné dans les deux œuvres. On ne peut passer sous silence le rôle des blessures de guerre dans la construction de la légende personnelle des deux écrivains. L'œuvre d'Hemingway regorge de boxeurs, de toreros, de guerriers, de gangsters et de chasseurs. Le motif obsessionnel de la blessure nous renvoie à l'explosion d'un obus criblé de « saloperies métalliques<sup>875</sup> » dont l'écrivain fut victime sur le front italien, en 1918. S'appuyant sur les lettres que Montherlant, lui aussi blessé par des éclats d'obus, envoie à sa grand-mère en 1918, Pierre Sipriot montre que la recherche de la « bonne blessure<sup>876</sup> » fut au cœur des préoccupations de l'écrivain. Peu importe que les faits relatés soient à demi vrais, du moment qu'ils lui permettent d'édifier sa légende de chevalier héroïque.

On comprend mieux pourquoi Montherlant accorde une importance toute particulière aux rites dits *de séparation*. Le jeune homme doit se libérer du joug maternel pour assurer sa masculinisation progressive. S'ils ne se décident pas à quitter la demeure familiale, Bricoule, Peyrony et Auligny risquent de se retrouver plus vite qu'ils ne le croient dans la situation de Fernand Cazenave, le quinquagénaire apathique de *Genitrix*. Dans ce roman publié en 1928, Mauriac dépeint les rapports étouffants qu'entretient une veuve dominatrice avec son fils unique. La « Maman-je-sais-tout<sup>877</sup> » des *Garçons* a beau être très souvent la cible des piques aigres-douces du narrateur, elle ressemble par certains côtés à Mme de Cazenave. Cette

---

<sup>872</sup> Ernest Hemingway, *Un Soldat chez lui* (1925), *L'Éducation de Nick Adams* ou *Nick Adams et la Grande Guerre*, *Œuvres romanesques I*, op. cit., p. 481-490, p. 483.

<sup>873</sup> *Ibid.*

<sup>874</sup> Ernest Hemingway, *Le Soleil se lève aussi* (1926), *ibid.*, p. 527-736.

<sup>875</sup> Propos d'Hemingway cités par Jerome Charyn, *Hemingway : portrait de l'artiste en guerrier blessé*, Découvertes Gallimard Littérature, 1999, p. 30.

<sup>876</sup> Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I, op. cit., p. 355.

<sup>877</sup> *Les Garçons*, p. 476.

dernière épie son fils, du haut des estrades qu'elle a « fait dresser dans chaque chambre afin de pouvoir commodément suivre [s]es allées et venues.<sup>878</sup> » Sous le coup de l'énervement, Alban en vient même à confier à l'un de ses camarades que sa mère se comporte avec lui « comme Agrippine avec Néron<sup>879</sup> ». C'est dire à quel point il ne supporte plus de la voir fouiller dans son cartonier à la recherche d'anecdotes croustillantes sur ses amourettes. S'extraire de la société des femmes et des enfants et intégrer celle des hommes se présente comme une nécessité pour bon nombre de héros de Montherlant. Sénac en est le parfait exemple, à l'inverse de Philippe, qui passe immanquablement pour une *poule mouillée*, un grand dadais empêtré dans les jupes de sa mère. La situation de Gillou, âgé de « 17 ans et sept mois<sup>880</sup> » dans *Demain il fera jour*, n'est guère plus enviable. Il est à la fois infantilisé par sa mère et méprisé par son père, qui le considère comme un « mou qui veut jouer au dur<sup>881</sup> ». Georges finit tout de même par comprendre qu'avoir un fils sur le front pourrait lui fournir un solide alibi au cas où l'on viendrait lui demander des comptes à la Libération.

Censé accentuer en chaque homme les signes extérieurs de sa virilité, le jeu répond à un besoin vital de différenciation sexuelle. Lorsqu'il entend Souplier se vanter de ne rien avoir senti lors du pacte des sangs<sup>882</sup>, le lecteur de *La Ville* pense immédiatement au *même pas mal !* prononcé par les enfants au cours de leurs jeux. En attendant les vraies blessures de guerre et les cicatrices indélébiles, les collégiens se consolent en s'adonnant, dans la cour de récréation, aux brûlures indiennes. Les jeux de rôles qu'ils affectionnent consistent à se faire passer pour des *cowboys*, des indiens, des policiers ou des brigands et nécessitent presque toujours la présence d'armes sous forme de jouets. Le canif de Sevais<sup>883</sup>, le bombardier en papier de Gillou<sup>884</sup> et l'obus imaginaire lancé par un écolier au jardin de Bagatelle dans *Le Démon du bien*<sup>885</sup> traduisent le désir enfantin de « presser une gâchette<sup>886</sup> », souhait exprimé par Alban dès les premières pages du *Songe*. Le trident des gardians camarguais que l'apprenti-torero aime tenir vigoureusement dans sa main, « comme un indien sa lance de guerre<sup>887</sup> », joue lui aussi un rôle de substitut phallique. Cette fourche réveille les instincts de prédateur du héros. Elle lui procure instantanément une sensation de virilité, assez proche de

<sup>878</sup> François Mauriac, *Genitrix*, Grasset, Le Livre de poche, 1928, p. 9.

<sup>879</sup> *La Ville*, p. 704.

<sup>880</sup> *Demain il fera jour*, p. 559.

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>882</sup> *La Ville*, p. 712.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>884</sup> *Fils de personne*, p. 253.

<sup>885</sup> *Le Démon du bien*, p. 1239.

<sup>886</sup> *Le Songe*, p. 9.

<sup>887</sup> *Les Bestiaires*, p. 409.



celle qu'il dit avoir éprouvée après avoir dompté Cantaor. Les efforts d'Alban pour dompter le cheval rebelle ressemblent fort à ceux d'un amant farouchement décidé à soumettre « une nouvelle maîtresse<sup>888</sup> ». Cette analogie est d'ailleurs annoncée dès le début des *Bestiaires*. La description du chemin parcouru par le néophyte entre la France et l'Espagne revêt une connotation éminemment sexuelle :

Alban s'enfonçant vers le pays taurin, c'est déjà, quelques années à l'avance, Alban s'enfonçant pour la première fois vers le front. Même excitation, même désir de choses grandes, ou du moins singulières, même amour dans une vague appréhension. [...] Quand le train eut dépassé la ligne fatidique, il vécut fébrilement.<sup>889</sup>

Le franchissement de cette *ligne fatidique*, assimilé à une forme de dépucelage, n'est pas sans lien avec l'entrée du héros dans la puberté. Par exemple, la satanée moustache qui orne désormais la lèvre d'Alban détruit « à la fois l'illusion 'torero' et l'illusion 'Romain' ». <sup>890</sup> » Ce détail est particulièrement intéressant dans la mesure où l'effacement des signes de virilité (la barbe, la moustache), le port de la *coleta*<sup>891</sup> et du vêtement de lumière, avec la culotte de soie, les bas et les escarpins, tendent plutôt à souligner la féminité du torero<sup>892</sup>. Ce dernier est censé se dépouiller progressivement de ses attributs féminins, notamment au cours du troisième *tercio*, lorsque l'estoc pénètre dans l'échine du taureau. La course sur laquelle se clôt le récit des *Bestiaires* offre une version condensée du parcours initiatique d'Alban, au terme duquel sa masculinité n'est plus censée faire l'ombre d'un doute.

L'attention que porte le dramaturge à l'âge de ses *garçons*, mentionné très précisément dans la liste des personnages, n'est pas anodine. Gillou est âgé de « 14 ans et un mois<sup>893</sup> », Souplier et son protecteur ont respectivement « 14 ans et trois mois » et « 16 ans et six mois<sup>894</sup> ». Quant à la fraîcheur du petit Gérard de *La Relève du matin*, elle tient au fait qu'il n'a que « douze ans et demi<sup>895</sup> ». Ces indications très détaillées prouvent que l'initiation

---

<sup>888</sup> *Ibid.*

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>890</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>891</sup> Aujourd'hui postiche, la *coleta* est la queue de cheveux, courte, nattée, serrée et recourbée que le torero de pied porte derrière la tête.

<sup>892</sup> Sans nier les qualités féminines du torero, Patrick Raymond préfère parler d'« ambigüité sexuelle », en rappelant que l'habit de lumière du torero à pied, dont l'arrangement est fixé vers 1830, est au départ surtout un costume de l'ancienne mode, « comme l'attestent la culotte courte de soie, les bas, les escarpins et jusqu'à la *montera*, héritage des coiffures tricornes de l'époque moderne. », « Le Privilège de la mort », *L'Homme*, Revue française d'anthropologie, tome 35 n° :136, octobre-décembre 1995, p. 7-33, p. 12.

<sup>893</sup> *Fils de personne*, p. 209.

<sup>894</sup> *La Ville*, p. 677.

<sup>895</sup> *La Relève du matin*, p. 145.

des héros, ayant souvent lieu vers treize ans, « cette brève année éclatante<sup>896</sup> », correspond aussi à une métamorphose sur le plan physiologique. À en juger par l'effet que produit sur le héros de *L'Exil* la main bandée de Sénac et l'uniforme de ses camarades<sup>897</sup>, le changement d'allure et de tenue vestimentaire rend immédiatement visible l'intégration dans le camp des vrais hommes. Au début de la pièce, les deux adolescents ne rêvent que de troquer leur « moustache rasée<sup>898</sup> » contre une « barbe<sup>899</sup> » sale et foisonnante, attribut viril par excellence. On est tenté de voir dans l'uniforme bleu horizon des poilus et le maillot de l'équipe *junior* de football une survivance de la toge virile, qui marquait à Rome le « passage de l'incompétence politique et juridique de l'enfant à la compétence des adultes.<sup>900</sup> » Il fallait s'attendre à ce que Peyrony, dont on nous décrit les souliers « encore croûtés de paquets de terre<sup>901</sup> », affiche le plus grand mépris pour les joueurs de tennis efféminés poussant la coquetterie jusqu'à porter des « chaussettes de soie<sup>902</sup> ».

Dans *Les Garçons*, il est vrai que le renvoi d'Alban et le retour chez sa mère marquent, pour un temps, la fin de « l'univers des petits mâles<sup>903</sup> » du collège, ce qui n'est pas pour déplaire à Mme de Bricoule. Cette dernière ne cache pas son soulagement lorsqu'elle s'aperçoit que son « garçon garçonnier<sup>904</sup> » s'est transformé en petit dandy aimant se pomponner pour aller danser. La virilisation du néophyte est en quelque sorte freinée par ce retour à *la case départ*. La comtesse de Bricoule, veuve mondaine et castratrice, est ravie de pouvoir jouer à la poupée avec son fils, banni du monde des garçons. Il faut attendre la mort de Mme de Bricoule et l'annonce de la guerre pour que le jeune homme se détourne des plaisirs frivoles. C'est à ce moment-là que, pour reprendre l'expression argotique du narrateur, « les effets de biceps commenc[ent] à lui pousser<sup>905</sup> » et qu'il cherche à prouver sa force.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 24. Dans *La Reine morte*, le roi Ferrante voit aussi dans l'adolescence l'âge de la plénitude, de la perfection. L'entrée dans l'âge adulte est présentée comme une chute, une dégradation : « On dit toujours que c'est d'un ver que sort le papillon ; chez l'homme, c'est le papillon qui devient un ver. », p. 111.

<sup>897</sup> « Sénac a laissé pousser ses moustaches ; ses cheveux sont maintenant en brosse, très courts. Sa main gauche est enveloppée. Il est en civil, très simplement mis. Bottines cirées, à lacets. Les autres en uniforme de l'infanterie. Grandier est assez commun. », *L'Exil*, p. 55.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>899</sup> « Nous serons sales ! ... Nous aurons de la barbe ! ... Nous serons Achille et Patrocle, Marchand et Baratier ! ... », *ibid.*, p. 26.

<sup>900</sup> Jean-Pierre Néraudau, *Être enfant à Rome* (1984), Petite Bibliothèque Payot, 1996, p. 252.

<sup>901</sup> « Sur des souliers de foot », *Les Olympiques*, p. 338.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>903</sup> *Les Garçons*, p. 763.

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 826. « Effets de biceps, s. m. pl. Vanité de boucher ou de débardeur, – dans l'argot du peuple. Battre quelqu'un uniquement pour lui prouver qu'on est plus fort que lui. », Alfred Delvau, Gustave Fustier, *Dictionnaire de la langue verte*, C. Marpon et E. Flammarion, (1883), 2011, p. 188.

### 3.3. DES ESPACES LUDIQUES MONOSEXUÉS

Pour affirmer sa valeur, le héros doit se mesurer à ses pairs. Cette confrontation éclaire la prédilection de Montherlant pour les milieux *monosexués* ou *homosexués* : le front, la corrida, le pensionnat et le terrain de football. « Plus une femme, plus un enfant, [...] mais un peuple d'hommes bleus, bleus comme lui, tous ses pareils<sup>906</sup> », constate avec émerveillement l'apprenti-soldat qui s'apprête à rejoindre sa compagnie d'infanterie dans les Hautes-Vosges. Pour prolonger le rapprochement avec Hemingway amorcé précédemment, on pourrait dire que le titre donné par l'écrivain américain à l'un de ses recueils de nouvelles publié en 1927, *Hommes sans femmes*<sup>907</sup>, conviendrait à un grand nombre d'œuvres de Montherlant. L'action corrosive exercée par des femmes comme Dominique ou Mme Peyrony est similaire à celle de la « garce<sup>908</sup> » qui tue son mari lors d'une partie de chasse dans *L'Heure triomphale de Francis Macomber*. Wilson, chasseur professionnel servant de guide à ce couple de touristes américains, ne se trompait pas lorsqu'il affirmait sur un ton péremptoire que « les femmes [étaient] vraiment une plaie dans un safari.<sup>909</sup> » Les héros d'Hemingway ne semblent jamais aussi sereins que lorsqu'ils sont entre hommes. C'est pour se remettre d'une rupture amoureuse que Nick, dans une nouvelle intitulée *Trois jours de tourmente*, décide de rejoindre l'un de ses amis. Ce séjour dans le *cottage* de Bill, à pêcher, à boire du whisky et à discuter de base-ball, rendra la fin de sa liaison avec Marjorie « beaucoup moins tragique.<sup>910</sup> »

Chez Montherlant, la femme apparaît moins comme une source de douleur que de désordre, ce qui se traduit dans l'œuvre par la division du monde en deux systèmes antithétiques et incompatibles. Si l'on ajoute à cette tendance à la polarisation, théorisée dans *Tibre et Oronte*<sup>911</sup>, le culte de l'héroïsme guerrier et la muflerie du libertin des *Jeunes Filles*, on comprend aisément comment l'auteur s'est forgé une réputation de misogynne, en croisade

---

<sup>906</sup> *Le Songe*, p. 25.

<sup>907</sup> Ernest Hemingway, *Men without women* (1927), Arrow/vintage, 2004.

<sup>908</sup> Ernest Hemingway, *L'Heure triomphale de Francis Macomber* (1936), *Chasses en Afrique*, *Œuvres romanesques II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 205-240, p. 212.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>910</sup> Ernest Hemingway, *Trois jours de tourmente* (1925), *L'Éducation de Nick Adams*, *Œuvres romanesques I*, *op. cit.*, p. 18-28, p. 28.

<sup>911</sup> *La Première Olympique*, *Le Paradis à l'ombre des épées* (1924), *Tibre et Oronte* (1923), Grasset, « Les Cahiers verts », p. 3-24.

contre la « morale de midinette<sup>912</sup> ». La césure entre « l'ordre mâle<sup>913</sup> » et l'ordre du sentimentalisme, posée comme une nécessité ontologique, se passe de justification : toute intrusion féminine sera sévèrement sanctionnée. De la même manière, on est en droit de penser que le héros du *Songe*, en rejoignant le front, ne fait que se plier à une nécessité structurelle, comme s'il était « génétiquement programmé » pour faire ses preuves sur le champ de bataille. Le lecteur n'aura pas de difficulté à retrouver dans l'œuvre de Montherlant les traditionnelles oppositions entre le masculin et le féminin, sur lesquelles revient l'auteur de *La Domination masculine*<sup>914</sup>. Des héros solaires comme Peyrony, Alban, Costals ou le narrateur de *La Petite Infante* sont intimement associés à l'ordre, à la force et à la fermeté, par opposition aux femmes qu'ils domptent, qu'ils trompent ou qu'ils fuient. Le prénom que l'auteur du *Songe* donne à la maîtresse d'Alban lève toute ambiguïté : le rôle de *Douce* se cantonne à la sexualité, à la tendresse et au repos du guerrier. On peut aussi se référer au passage de *Pitié pour les femmes* dans lequel Costals, guidant Solange vers le lit, frémit d'excitation à l'idée de déflorer celle qu'il appelle « [s]on petit chou<sup>915</sup> ». L'emploi d'expressions telles que « visqueuse marmelade<sup>916</sup> » ou « bouillie pour les chats<sup>917</sup> » pour tourner en dérision la mièvrerie de ses admiratrices revient pour le libertin à placer la femme du côté de l'informe, du mou et de l'humide. La comparaison des promeneuses du Ranelagh « à de grandes limaces<sup>918</sup> » pendues aux bras de leur amant offusque Simone de Beauvoir. Dans un article paru en 1948 dans *Les Temps modernes*, elle déplore la misogynie de Montherlant et l'inscrit dans « la longue tradition des mâles qui ont repris à leur compte le manichéisme orgueilleux de Pythagore.<sup>919</sup> »

La question de la répartition des sexes dans l'œuvre conduit à s'interroger sur le traitement réservé au stade, rare espace *homosexué*. La réputation de misogyne dont jouit encore l'écrivain ne doit pas nous amener à sous-estimer l'intérêt qu'il a porté à la féminisation de la pratique sportive. Lorsque l'auteur publie *Les Olympiques*, dans les années vingt, le stade n'est déjà plus seulement *une affaire d'hommes*. La présence dans le recueil d'une sportive chaste et virile comme Dominique, rappelant à bien des égards la figure

<sup>912</sup> « La France et la morale de midinette » (1938), *L'Équinoxe de septembre*, *op. cit.*, p. 835-849.

<sup>913</sup> *Le Songe*, p. 27.

<sup>914</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, voir le « Schéma synoptique des oppositions pertinentes », *op. cit.*, p. 24.

<sup>915</sup> « - Eh bien, mon petit chou, à présent c'est fini de rigoler. Voici qu'il va falloir sauter le pas. Sur ce lit, vous deviendrez femme tout à l'heure. », *Pitié pour les femmes*, p. 1138.

<sup>916</sup> *Le Démon du bien*, p. 1359.

<sup>917</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 975.

<sup>918</sup> Simone de Beauvoir, « Montherlant ou le pain du dégoût », *Le Deuxième sexe I - Les Faits et les mythes*, Gallimard, 1949, p. 311-331, p. 313.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 311.

mythique de l'androgynie, n'est pas sans créer un « bouleversement des définitions des genres et des normes sexuées<sup>920</sup> ». Il n'empêche que sur le stade, à de rares exceptions près, les femmes se rencontrent entre elles et les hommes entre eux. La mixité sociale favorisée par le sport ne débouche pas sur une mixité sexuelle. Insistant sur le rôle joué par la pratique sportive dans la définition des contours d'une virilité idéale, André Rauch constate que le terrain de football demeure l'un des rares lieux dans lequel « les hommes peuvent s'embrasser, se serrer, se jeter dans les bras l'un de l'autre, [...] sans éveiller de doute sur leur orientation sexuelle.<sup>921</sup> » Le sport, « fief de la virilité<sup>922</sup> », participe à la mise en place de signes dénotant immédiatement une appartenance sexuelle, et ce en dépit de l'euphémisation progressive de la violence sur le terrain. Le sport véhicule de manière durable un système de valeurs dans lequel se retrouvent les caractéristiques du groupe dominant qui l'a institué : une bourgeoisie jeune, blanche, chrétienne, libérale et par-dessus tout, masculine<sup>923</sup>. L'attention que porte Montherlant à la musculature de l'athlète, à son regard et à sa position sur le terrain témoigne du rôle capital joué par le corps, l'apparence, dans la mise en place du rapport de forces.

Avant même de porter un crochet ou un direct, le boxeur des *Olympiques*, en garde, « brassant l'air, tissant l'air<sup>924</sup> », tente déjà de prendre l'ascendant sur son adversaire et de s'octroyer les faveurs du public. La lutte commence bien avant que le gong ne retentisse. Dans *Le Combat du siècle*<sup>925</sup>, Norman Mailer consacre la majeure partie de son récit aux deux semaines de préparation physique et mentale de Mohammed Ali et de George Foreman, lors du championnat mondial de boxe à Kinshasa, en 1975. Les heures et les minutes précédant la finale, durant lesquelles les deux pugilistes se recueillent dans les vestiaires et choisissent leur tenue – un peignoir blanc ourlé de motifs islamiques<sup>926</sup> pour Ali, un short en velours aux couleurs du drapeau américain<sup>927</sup> pour Foreman – pèsent déjà de tout leur poids dans l'issue

<sup>920</sup> Julie Gaucher, *L'Écriture de la sportive. Identité du personnage littéraire chez Paul Morand et Henry de Montherlant*, L'Harmattan, « Espaces et Temps du sport », 2004, p. 10.

<sup>921</sup> André Rauch, « Amours du sport au masculin », *Sport et genre* (volume 2). *Excellence féminine et masculinité hégémonique*, Actes du 11<sup>ème</sup> carrefour d'histoire du sport organisé à Lyon du 28 au 30 octobre 2004, par le CRIS, Centre de recherche et d'innovation sur le sport de l'Université Claude Bernard, sous la direction de Philippe Liotard et Thierry Terret, L'Harmattan, « Espaces et Temps du sport », 2006, p. 13-25, p. 22.

<sup>922</sup> Eric Dunning, « Le Sport, fief de la virilité : remarques sur les origines sociales et les transformations de l'identité masculine », Eric Dunning, Norbert Elias, *Sport et civilisation*, op. cit., p. 367-389.

<sup>923</sup> André Rauch, « Amours du sport au masculin », *Sport et genre* (volume 2). *Excellence féminine et masculinité hégémonique*, op. cit., p. 21.

<sup>924</sup> « Criterium des novices amateurs », *Les Olympiques*, p. 325-330, p. 327.

<sup>925</sup> Norman Mailer, *Le Combat du siècle* (1975), Denoël et d'ailleurs, 2000.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 243.

du combat. Monté sur le ring le premier, le futur champion, prenant un « plaisir royal à occuper l'espace laissé à sa seule convenance<sup>928</sup> », s'adonne à une séance de *shadow-boxing* avec les spectateurs. Il lance à son adversaire un regard assassin, de manière à lui faire sentir que la foule est de son côté. La configuration des boxeurs sur le ring et des joueurs sur le terrain ne leur laisse pas d'autre choix que de *sauver* ou de *perdre la face*. La pratique sportive ne ferait donc que mettre à nu le fondement même des relations sociales. Comme le montre, dans les années soixante-dix, le sociologue Erving Goffman, chacun tente de se mettre en scène et d'agir sur l'autre, au moyen de tout un « appareillage symbolique<sup>929</sup> » incluant les regards, les mimiques, la posture et la tenue vestimentaire. C'est en grande partie par le biais de cette « façade personnelle<sup>930</sup> », jouant un rôle décisif dans les différents types d'*interactions* sociales, que se façonne l'identité sexuelle des héros de Montherlant. Pour impressionner son interlocuteur plus âgé, le petit Gérard de *La Relève* lui fait « *la longue démonstration, bien confuse*<sup>931</sup> » du nouveau « 'coup' de boxe<sup>932</sup> » qu'il vient d'inventer. Ce constat vaut aussi pour Souplier, faisant fièrement allusion au « coup de judo<sup>933</sup> » grâce auquel il aurait fait taire l'un de ses camarades moqueurs. Rien d'étonnant à ce que les deux garçons choisissent de se référer aux arts martiaux pour gagner l'estime de leurs pairs. Dans la réplique de Souplier, l'emploi du terme *coup*, à la place de celui de *prise*, peut être mis sur le compte d'une méconnaissance du vocabulaire sportif. Mais sans doute faut-il y voir aussi le désir de mettre l'accent sur sa propre agressivité, son aptitude à exercer sa violence contre autrui.

Aussi risibles soient-elles, les fanfaronnades des collégiens de *La Ville* et de *La Relève* ont le mérite d'attirer l'attention du lecteur sur le rôle central que joue l'image enfantine de la virilité dans la construction de l'identité masculine. L'adulte reste prisonnier de l'idéal de surhomme qu'il s'est forgé durant son enfance, ce qui expliquerait qu'un père aussi distant que Georges ait finalement bien du mal à lâcher le bombardier en papier de son fils<sup>934</sup>. De la même manière, l'enthousiasme débordant des héros de *L'Exil* à l'idée de jouer aux brutes épaisses sur le champ de bataille est bien trop naïf pour pouvoir être pris uniquement au premier degré, comme la preuve éclatante du virilisme de l'écrivain. Ce dernier nous semble

---

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>929</sup> Erving Goffman, *La Présentation de soi. La Mise en scène de soi dans la vie quotidienne I*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens Commun », 1973, p. 29.

<sup>930</sup> *Ibid.*

<sup>931</sup> *La Relève du matin*, p. 155.

<sup>932</sup> *Ibid.*

<sup>933</sup> *La Ville*, p. 706.

<sup>934</sup> *Fils de personne*, p. 253.

plutôt introduire par ce biais une distance à l'égard de ses propres fantasmes, en révélant la présence tenace des rêves de petits garçons dans les représentations de l'homme adulte. Si cette forme d'autodistance, convenons-en, est rarement explicite dans ses œuvres de jeunesse, elle transparaît davantage dans une œuvre tardive comme *Le Chaos et la nuit*. Le seul geste un tant soit peu tauromachique qu'accomplit désormais Celestino consiste à planter son couteau dans les aliments qu'il s'apprête à avaler :

En France, sa seule pratique de la tauromachie avait été de donner convenablement l'estocade avec son couteau au fruit et à la coquille de beurre pendant le repas ; et il fallait voir ses traits se décomposer si le coup était censé avoir été mal porté.<sup>935</sup>

L'arène dans laquelle torée misérablement cet ancien *aficionado* se réduit à une simple assiette, métaphore du monde étriqué qui est le sien depuis son arrivée en France. L'écrivain vieillissant, contraint lui aussi de faire ses adieux à la corrida, prend un malin plaisir à interrompre son récit pour faire quelques allusions cyniques à sa propre mort, point qui le rapproche encore de son héros<sup>936</sup>. Le même constat s'impose lorsqu'on imagine Celestino jouant au torero en pleine rue, au milieu des pigeons et des voitures. Peu importe que les *olé* aient cédé la place aux « espèce de vieux con !<sup>937</sup> » des automobilistes en colère, le vieillard ne quitte pas l'arène. Cette tentative désespérée pour renouer avec un passé idéalisé contribue à faire du héros un double caricatural de l'écrivain, lui aussi en fin de parcours. Sur un mode encore plus pathétique, on retrouve cette quête de virilité dans *Un assassin est mon maître*, le dernier roman de Montherlant. Exupère, incapable de maîtriser ses sphincters devant son supérieur, se sent « de nouveau un homme<sup>938</sup> » lorsqu'il se trouve en compagnie des prostituées peu appétissantes de Bab-el-Oued. Reste que l'idéal de virilité des premières œuvres ne cesse de hanter l'auteur et ses créatures jusque dans la tombe.

Ce devoir de virilité s'impose à chaque instant, au risque de faire sombrer les héros dans le ridicule. La scène de duel entre Malatesta et Sacromoro, clin d'œil au combat bruyant entre Lorenzaccio et son valet Scoronconcolo<sup>939</sup>, en est la parfaite illustration. Lorsqu'il tue son maître d'armes d'un coup de poignard, au cours de ce qui n'était qu'un simple entraînement, le seigneur de Rimini, âgé pourtant de cinquante et un ans<sup>940</sup>, ne résiste pas à

<sup>935</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 946.

<sup>936</sup> « Il ne faisait rien, ou plutôt nous verrons ce qu'il faisait au chapitre suivant, si nous sommes encore en vie pour l'écrire. », *ibid.*, p. 864.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 947.

<sup>938</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1104.

<sup>939</sup> Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (1834), *Théâtre complet*, op. cit., p. 137-252, p. 187-190.

<sup>940</sup> Voir la liste des personnages, *Malatesta*, p. 341-342.

l'idée de se servir pour de vrai du *joujou* qu'il a entre les mains. Ce *condottiere* est en quelque sorte *dupé* – terme que notre auteur affectionne tout particulièrement – par l'enfant en lui qui le contraint à affirmer sa virilité en toutes circonstances. La vulnérabilité des personnages, dont les mésaventures humiliantes ne nous sont guère épargnées, est donc à prendre en compte lorsqu'on rouvre le *dossier* de la misogynie de Montherlant. La virilité apparaît bel et bien comme un idéal impossible entraînant les héros dans les surenchères incontrôlables du défi. Le héros des *Bestiaires* subit une défaite cuisante lors du match de « *dead-heat*<sup>941</sup> » qui l'oppose aux autres convives du duc de la Cuesta, capables, eux, de supporter une chaleur torride sans couvre-chef. Alban, « diminué<sup>942</sup> », se voit contraint de relever un autre défi, plus risqué. Cantaor lui offre l'occasion de se rattraper et de redorer son blason. Mais frustré de n'avoir tenu qu'une dizaine de mètres sur le cheval, performance qui lui avait pourtant valu l'estime de la gent masculine, il réitère l'expérience et finit par perdre l'équilibre. Même la victoire triomphale sur laquelle s'achève le roman laisse craindre une nouvelle déconvenue. Au sommet de sa gloire, le torero redevient un « petit garçon abandonné<sup>943</sup> », cherchant du regard une présence maternelle réconfortante. Montherlant se plaît d'ailleurs à rappeler que les plus grands toreros ont tous connu « *la meada del miedo* », le fameux « pipi de la frousse<sup>944</sup> ». Même un matador, un bourreau des cœurs comme Costals ne peut pas toujours compter sur sa goujaterie pour se protéger du *démon du bien*, cette tendresse dévirilisante qu'il dit ressentir à l'égard de ses conquêtes.

L'image du ballon de baudruche, illustrant selon Porcellio la vanité et l'inconstance de Malatesta<sup>945</sup>, nous semble ainsi pouvoir s'appliquer aux personnages masculins de Montherlant, qui se gonflent et se dégonflent au gré des circonstances. Leur initiation passe inévitablement par des périodes creuses de *dégonflage*. Ils vivent dans la hantise de ne pouvoir conquérir ou reconquérir leur statut de *mâle*. Encore un point qui les rapproche des héros d'Hemingway tels que Jake, fou amoureux de Brett mais émasculé à la suite d'une blessure de guerre<sup>946</sup>. Manolo, torero sur le retour, vit dans la hantise qu'on lui coupe sa

---

<sup>941</sup> *Les Bestiaires*, p. 412.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>944</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 165-166. Voir aussi *La Marée du soir*, p. 137.

<sup>945</sup> « PORCELLIO : [...] À Rome, il faisait la longue figure, à ce qu'il paraît. Maintenant, depuis qu'il est revenu, il a repris une idée extravagante de lui-même. [...] Bref, Sigismond se regonfle, se remplit de projets, de rêveries, d'inventions, de menaces, avec une méchanceté et une impudence d'autant plus vives qu'elles ont été freinées quelque temps... », *Malatesta*, p. 398.

<sup>946</sup> Ernest Hemingway, *Le Soleil se lève aussi* (1926), *op. cit.*, p. 540, p. 548.



queue-de-rat, sa *coleta*<sup>947</sup>. Quant à Francis Macomber, il est pris en flagrant délit de lâcheté par sa femme, qui l'a vu fuir devant un lion blessé au cours d'un safari. Ce n'est qu'après avoir abattu plusieurs buffles que ce touriste américain sent physiquement renaître sa virilité perdue : « La peur partie, comme enlevée au bistouri. Quelque chose d'autre poussant à la place. Ce que l'homme avait de plus précieux en lui.<sup>948</sup> » Cette sensation intense de plénitude est très proche du « petit moment métaphysique<sup>949</sup> » que dit avoir connu le narrateur de *La Comédie de Charleroi* lorsqu'il a vu pour la première fois son sang couler. Cette quête effrénée de virilité va de pair avec la peur de laisser transparaître sa propre sensibilité, assimilée à une forme d'impuissance. Les remarques de Jean Prévost sur la rudesse et la sobriété du style d'Hemingway, dans la préface qu'il consacre à la traduction française du *Soleil se lève aussi*, en 1933, vont d'ailleurs dans ce sens :

On entrevoit que toutes les qualités viriles ici se changent en tourments : il a le jugement dur et le mépris facile : il faut presque toujours qu'il se taise, car la moindre ironie peut lui retirer la qualité d'homme, même à ses propres yeux ; il a horreur de la pitié et, quand on l'interroge, il proteste de son indifférence, lui qui n'a jamais cessé de songer à l'amour.<sup>950</sup>

L'indifférence et le rejet de tout accès de tendresse s'inscriraient donc dans une stratégie défensive, au même titre que la moue de dégoût de Georges au moment où Gillou lui tend les bras pour l'embrasser<sup>951</sup>. L'injonction à la virilité est loin d'être de tout repos et les commentaires de Jean Prévost au sujet d'Hemingway rejoignent sur certains points ceux de Thierry Maulnier sur l'idéal de masculinité de Montherlant :

Si nous voulons employer le langage des philosophes, nous dirons que la virilité est transcendante à l'œuvre de M. de Montherlant comme pôle compensatoire d'une féminité perpétuellement combattue. C'est pourquoi M. de Montherlant n'a jamais fini de tuer les femmes.<sup>952</sup>

Cette lecture de l'œuvre, qu'on peut difficilement apprécier sans faire référence à l'homosexualité de l'auteur, rattache la *misogynie* de Montherlant, si l'on tient absolument à garder ce terme, à un mécanisme d'autodéfense. L'allusion de Thierry Maulnier au sous-titre de *La Reine morte, Comment on tue les femmes*, nous invite à voir dans la condamnation de la féminité un bouclier semblable à celui derrière lequel se cache Serge, surpris avec son bien-

<sup>947</sup> « Ça y est. On allait couper sa coleta. On allait couper sa queue-de-rat. Il se dressa sur la table d'opération. », Ernest Hemingway, *L'Invincible* (1925), *Espagne et taureaux*, *ibid.*, p. 1315-1344, p. 1344.

<sup>948</sup> Ernest Hemingway, *L'Heure triomphale de Francis Macomber* (1936), *op. cit.*, p. 236.

<sup>949</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi* (1934), Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, p. 86.

<sup>950</sup> La préface de Jean Prévost est citée intégralement dans les « Notes » du second volume des *Œuvres romanesques* d'Hemingway, *op. cit.*, p. 1413-1417, p. 1415.

<sup>951</sup> *Fils de personne*, p. 221.

<sup>952</sup> Propos de Thierry Maulnier cités par André Blanc dans *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 15.

aimé dans la resserre<sup>953</sup>. Pour en revenir à l'inconstance de Malatesta, il est manifeste que l'accumulation des meurtres, des viols et des crimes en tout genre vise à compenser tant bien que mal l'extrême sensibilité de ce personnage. Il n'est pas impossible que la « bouffée de délire<sup>954</sup> » qui le conduit à vouloir tuer le pape soit une soudaine poussée de testostérone lui donnant l'illusion de pouvoir être enfin à la hauteur de la légende qu'il cherche à se construire. Le *condottiere* de Montherlant s'inscrit en cela dans le sillage du Lorenzo de Musset, capable de commettre un régicide peu de temps après s'être évanoui devant une épée, couardise qui lui avait valu le surnom moqueur de « Lorenzetta<sup>955</sup> ».

L'ambivalence sexuelle de Malatesta rend la ligne de démarcation entre les ordres moins nette qu'il n'y paraît à la première lecture. Dans son pamphlet contre Montherlant, Simone de Beauvoir reconnaît que l'écrivain misogyne fait une « exception pour les femmes sportives<sup>956</sup> », plus ou moins sauvées par leur rudesse et leur mépris pour les bijoux et les froufrous. Mais les athlètes sont loin d'être les seules femmes concernées, à en juger par la virilité taurine de l'Infante dans *La Reine morte*. On ne pourra que saluer l'endurance héroïque avec laquelle Andrée H. – lointaine cousine d'Adèle H ? – brave les obstacles que Costals sème généreusement sur son passage. Inversement, les lieux de socialisation exclusivement masculine auxquels nous initie l'écrivain ne sont pas à l'abri du sentimentalisme. Si la litote règne en maître à Notre-Dame du Parc<sup>957</sup>, le mélodrame guette les pensionnaires et les prêtres éducateurs, qui s'échinent pourtant à le bouter hors des frontières de *Garçonnie*. Venant tout juste d'annoncer à Sevrans son renvoi, l'abbé de Pradts refuse que le collégien voie une dernière fois son petit protégé, de peur que cette scène d'adieu ne donne à leur aventure un tour « mélodramatique<sup>958</sup> ». Cet adjectif, nous le retrouverons peu de temps après dans la bouche de ce même abbé, sachant pertinemment que le supérieur s'opposera à ce qu'il dise au revoir à son cher Souplier<sup>959</sup>. La pudeur et la réserve affichées au départ par les protagonistes ont bien du mal à s'imposer. Comment expliquer, sinon, que l'abbé de Pradts, passé maître dans l'art de la dissimulation, en vienne à perdre le sommeil et à déchirer violemment les photographies de son petit protégé<sup>960</sup> ? De la même

<sup>953</sup> *La Ville*, p. 713.

<sup>954</sup> *Malatesta*, p. 357.

<sup>955</sup> Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (1834), *Théâtre complet, op. cit.*, p. 137-252, p. 154.

<sup>956</sup> Simone de Beauvoir, « Montherlant ou le pain du dégoût », *Le Deuxième sexe I – Les Faits et les mythes, op. cit.*, p. 315-316.

<sup>957</sup> *La Ville*, p. 703 et *Les Garçons*, p. 494.

<sup>958</sup> *La Ville*, p. 725.

<sup>959</sup> « L'ABBÉ : [...] Oui, je devine, vous allez me demander de ne pas le revoir, même une dernière fois. Ce serait 'trop mélodramatique', n'est-ce pas ? », *ibid.*, p. 737.

<sup>960</sup> « (Il prend dans un tiroir des photos, les déchire, les jette à la corbeille.) », *La Ville*, p. 738.

manière, les étreintes furtives au Jardin d'Acclimatation, les rendez-vous galants au fond de la cour de récréation et les échanges de billets doux ajoutent à *La Ville* et aux *Garçons* une petite touche parfumée de rose. Les références constantes à la chevalerie ne peuvent faire oublier le côté *fleur bleue* des adolescents.

Il importe ici de rappeler que les rites de virilité dans les milieux *monosexués* reposent sur une contradiction importante. Il est difficile de maintenir le sentimentalisme à distance dans des lieux non dénués d'ambiguïtés comme les vestiaires ou les dortoirs. Sans doute faut-il chercher dans la crainte de voir ses camarades sombrer dans la sensiblerie l'origine même de la réforme entreprise par Alban. Le héros de *La Ville* constate avec effroi que les *grands* jouent avec leurs protégés « comme avec des poupées<sup>961</sup> », préférant les cajoler plutôt que les adouber. Il faut de toute urgence mettre un terme à ce processus de dévirilisation si l'on veut éviter que le Parc ne se transforme en « pensionnat de petites jeunes filles<sup>962</sup> », de « chochottes<sup>963</sup> » tout juste bonnes à glousser et à colporter des rumeurs. Il est par conséquent tentant de lire dans le projet de *revirilisation* du collège lancé par Alban et plus généralement dans le culte voué aux valeurs chevaleresques une couverture derrière laquelle se réfugierait l'auteur pour dissimuler son homosexualité. On pourra, dans cette perspective, faire référence à *Sud*, pièce de Julien Green publiée en 1953. Le duel final entre Wiczewski et le jeune homme dont il s'est épris a souvent été interprété à la lumière de l'homosexualité de l'écrivain. Les répliques des personnages renvoient autant à la Guerre de Sécession<sup>964</sup>, sur le point d'éclater, qu'au combat intérieur du lieutenant. Ce dernier est bien décidé à « [s]e jeter contre [s]on destin comme on se jette contre un mur<sup>965</sup> ». Certes, la conduite du polonais nordiste, qui préfère camoufler jusqu'au bout sa « passion dangereuse<sup>966</sup> », peut être lue comme une tentative d'esquive de la part de l'écrivain. Mais à la différence de notre auteur, Julien Green a en grande partie divulgué ce qu'il nomme son « secret<sup>967</sup> ».

---

<sup>961</sup> *La Ville*, p. 706.

<sup>962</sup> *Les Garçons*, p. 606.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>964</sup> Julien Green, *Sud* (1953), *Œuvres complètes III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, 1973, p. 995-1083, voir Note, p. 997 : « La pièce se passe quelques heures avant la guerre de Sécession. Le coup de canon de la fin annonce l'ouverture des hostilités entre le Nord et le Sud, à l'aube du 12 avril 1861. »

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 1060.

<sup>966</sup> C'est une citation d'Aristote qui sert d'épigraphe à la pièce de Green : « '*La purification d'une passion dangereuse par une libération véhémence.*' C'est ainsi qu'Aristote définit la tragédie et je ne pense pas pouvoir donner de meilleur résumé de la pièce qu'on va lire. », *ibid.*, p. 995.

<sup>967</sup> Julien Green, *Terre Lointaine* (1919-1922), Grasset, 1966, p. 1098.

Non sans ironie, Montherlant prend un malin plaisir à injecter de petites doses de virilité dans les réseaux pédérastiques qu'il décrit, qu'il s'agisse de la Protection ou du fameux *Ordre* auquel il se réfère constamment dans sa correspondance avec Roger Peyrefitte. Le narrateur des *Garçons* forge le mot *pédémachie* — combinaison de *pédérastie* et de *tauromachie* — en vue d'annoncer la fin sanglante de l'aventure Bricoule/Souplier :

La pédémachie elle aussi est blessures et chirurgie : d'abord sombres pétoches, et puis larges 'taillages dans le vif', imposants 'débridages de la plaie'... Nous allons nous régaler de tout cela. Du sang ! Du sang !<sup>968</sup>

Cette adresse humoristique au lecteur, précédée d'une allusion à l'opération de l'appendicite d'Alban, est destinée à montrer que le romancier ne va pas *faire dans la dentelle* en s'aventurant sur le terrain miné des amitiés particulières. Lorsqu'on se penche sur les lettres que les « deux faunes<sup>969</sup> » échangent entre 1938 et 1941, on perçoit aisément le grandissement héroïque que favorisent les cris de guerre<sup>970</sup> et les renvois constants aux textes antiques. Les deux épistoliers ne truffent pas leur courrier de références épiques dans une seule intention parodique. À travers les allusions savantes et les jeux de mots cryptés, il s'agit bien entendu de contourner la censure de Vichy, assimilant l'homosexualité à un « fléau social.<sup>971</sup> » Leurs missives sont ainsi entièrement transposées au féminin. Le fils de l'épicier devient « la légumineuse<sup>972</sup> » et le petit Polonais dont ils se partagent les faveurs se transforme, comme par magie, en « ambassadrice de Pologne<sup>973</sup> ». Lorsqu'ils évoquent, à mots couverts, les tracasseries policières qui les attendent, les deux écrivains soulignent les risques encourus par les chevaliers du gotha pédérastique<sup>974</sup>.

Même s'il n'a nullement l'intention de publier sa correspondance, l'auteur s'efforce de ne pas être trop en porte-à-faux avec son discours antimunichois de 1938, dans lequel il condamne l'attitude de femmelette de la France. Alors que le pays est en guerre, Peyrefitte et Montherlant tentent de décrire leur propre guerre, leur chasse aux garçons, aussi dérisoire soit-elle. L'identification à la figure de l'aviateur, parfaite incarnation du chevalier moderne,

---

<sup>968</sup> *Les Garçons*, p. 543.

<sup>969</sup> Présentation de Roger Peyrefitte, « Les après-midi de deux faunes », Henry de Montherlant, Roger Peyrefitte, *Correspondance*, p. 7-10.

<sup>970</sup> Par exemple, l'une des lettres que Montherlant envoie à Roger Peyrefitte en 1939, pour lui relater sa rencontre, au cinéma, avec un jeune garçon, commence et finit par un cri de guerre : « Heil ! Heil ! Heil ! », *ibid.*, p. 65.

<sup>971</sup> Préface de Pierre Sipriot, *ibid.*, p. 11-27, p. 19.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>974</sup> Roger Peyrefitte finit par perdre son poste de secrétaire d'ambassade au Quai d'Orsay et Montherlant est fiché depuis 1938 à la Brigade Mondaine de la préfecture de police de Paris chargée de la répression des attentats aux mœurs et des outrages publics à la pudeur.

va bien évidemment dans ce sens : « Nous sommes des aviateurs, qui, chaque soir d'une journée de vol, ne savent pas si le camarade rentrera.<sup>975</sup> » La solidarité, notamment financière<sup>976</sup>, que révèle cette correspondance découle de la certitude d'appartenir à la même famille. Cependant, le *fair play* et la loyauté entre les deux joueurs n'excluent pas les fréquentes parties de « tang-tang<sup>977</sup> », ces chamailleries mettant en péril leur association. Plus globalement, la virilité, définie par Bourdieu comme une notion éminemment « relationnelle<sup>978</sup> », ne peut être validée que par les autres mâles. La solidarité entre les membres du groupe est sans cesse menacée par une forme de concurrence. La place accordée dans l'œuvre aux associations, aux clubs et aux sociétés secrètes traduit l'intérêt de Montherlant pour les relations de rivalité et de complicité entre les joueurs.

---

<sup>975</sup> Henry de Montherlant, Roger Peyrefitte, *Correspondance*, p. 243.

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 78, p. 198.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 287, p. 295. On retrouve l'expression *tang-tang* dans « Les Chevaleries » pour désigner les duels à vélo chevaleresques qui opposaient l'auteur, enfant, à ses camarades, dans la forêt de Rambouillet : « Sur une route un peu solitaire, deux d'entre nous, enfourchant leurs vélos, prennent du champ, en sens opposé. Puis ils virent, foncent à toute vitesse, et se jettent littéralement l'un sur l'autre, vélo sur vélo. », *Essais, op. cit.*, p. 869.

<sup>978</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine, op. cit.*, p. 78.

### 3.4. CLUBS, CERCLES ET SOCIÉTÉS SECRÈTES

L'œuvre d'un solitaire comme Montherlant est truffée de clubs et d'associations secrètes, présentés comme des *ordres* obéissant à leurs propres codes. On mentionnera, entre autres, l'équipe de football des *Olympiques*, le cercle des *aficionados* des *Bestiaires* et les coteries de collégiens des *Garçons*. Loin d'être dans sa tour d'ivoire, l'écrivain, dès les années vingt, se montre fort sensible aux nouveaux modes de sociabilité liés au développement des loisirs. Ces pratiques associatives ont bien évidemment une importance décisive lorsqu'on s'intéresse à la dimension initiatique du jeu. Elles exigent l'agrégation du néophyte à un milieu nouveau, avec lequel il devra apprendre à se familiariser. L'expérience du front ne peut résolument pas être mise sur le même plan que celle du sport ou de la corrida. Mais elle nous semble devoir être évoquée en premier lieu dans la mesure où elle correspond à la découverte de la camaraderie, avec laquelle l'auteur tentera de renouer en adhérant à un club sportif. Tout porte à croire que l'intérêt de Montherlant pour les associations et les petits groupes trouve son origine dans cette camaraderie guerrière, qu'il ne cesse d'idéaliser.

La guerre favorise le brassage des hommes et la solidarité entre les compagnons d'armes, quelle que soit leur origine sociale. C'est d'ailleurs le modèle épique du compagnonnage qui est convoqué pour décrire l'amitié entre Alban et Prinnet. À l'instar du jeune aviateur de Kessel dans *L'Équipage*, le héros du *Songe* ne peut accepter la guerre « sans l'habiller d'une héroïque parure<sup>979</sup> ». Alban trouve dans les chansons de geste un réconfort certain. Il suffit, pour s'en persuader, de se reporter à la citation de *La Chanson de Roland* qui sert d'épigraphe au chapitre XI du roman, intitulé « Mon compagnon<sup>980</sup> ». La complémentarité entre Alban et Prinnet, rappelant l'antithèse de la vaillance et de la sagesse sur laquelle reposait la relation entre Roland et Olivier, n'exclut pas les désaccords. Les deux soldats ne se disputent pas pour savoir s'il faut ou non sonner du cor mais au sujet du chien de Prinnet, qu'Alban finit par tuer.

Il y a indéniablement pour Montherlant un air de famille entre les termes *compagnon* et *camarade*. Ils renvoient tous deux à un lien chevaleresque et viril, préservé de toute forme

---

<sup>979</sup> Joseph Kessel, *L'Équipage* (1924), Gallimard, « Folio », 1969, p. 13.

<sup>980</sup> « Mon compagnon, l'avez-vous fait de plein gré ?/ Je suis Roland celui qui tant vous aime. », épigraphe du chapitre XI, *Le Songe*, p. 122.

de sentimentalisme. La franche camaraderie régnant sur le front atteste de cet « esprit de corps<sup>981</sup> » qu'évoque avec nostalgie l'écrivain dans *Le Solstice de juin*. Les militaires se portent assistance et collaborent dans un esprit d'entraide, en se gardant de tomber dans la mièvrerie. Justifiant sa prédilection pour le terme de *camaraderie*, Montherlant estime que les grands mots de *Communion*, de *Fraternité* et d'*Amitié* sont « galvaudés<sup>982</sup> » parce que trop souvent utilisés inconsidérément. Mieux vaut, pour cet adepte de la litote, rester « en deçà<sup>983</sup> » de la réalité et préconiser une complicité virile et pudique. Ce lien sera sans doute amené à se distendre, ce qui n'enlève rien à son intensité :

Et si l'on me dit : « Votre camaraderie de sport entre bourgeois et prolétaire, qu'en restera-t-il, du jour où le stade ne les réunira plus ? » je répondrai : que reste-t-il de nos amitiés de collègue ? de nos amitiés sur le front ? et que reste-t-il de nos amours ? Là n'est pas la question.<sup>984</sup>

Il est finalement moins question de célébrer la camaraderie en soi que *l'esprit* de camaraderie, cette « atmosphère<sup>985</sup> » que l'écrivain tente de retranscrire à travers la série de photographies de *Paysage des Olympiques*.

Son image d'écrivain en marge et sans attache le conduit pourtant à fuir certains *compagnons* de jeu ou de voyage trop envahissants. Le proverbe provençal « Un compagnon est un maître<sup>986</sup> » sert de titre et d'épigraphe à l'un des essais du *Voyageur solitaire est un diable*, œuvre écrite majoritairement entre 1925 et 1929, au cours des pérégrinations méditerranéennes de l'écrivain. Montherlant, comme nous le révèle son récit posthume paru en 1986, voyage en réalité avec un *boy* et se montre parfois irrité par la présence d'un petit sauvageon à ses côtés. L'écrivain en vient à comprendre l'origine du surnom de son compagnon de voyage, *Moustique*<sup>987</sup>, sobriquet aussi transparent que celui de *Colle d'Épate*, le pique-assiette d'*Un assassin est mon maître*<sup>988</sup>. L'aristocrate nomade du *Voyageur solitaire est un diable* dit préférer ne rien voir du tout plutôt que de se promener à dos d'âne dans le désert en compagnie d'un groupe d'Anglaises, « le Baedeker en main<sup>989</sup> ». Un réflexe constant de démarcation le pousse à fuir tout ce qui se rapproche de près ou de loin au voyage

<sup>981</sup> « Ensuite, à la guerre, nous avons connu l'esprit de corps, à tous ses degrés : le régiment, le bataillon, la compagnie, la section. », « Les Chevaleries », *op. cit.*, p. 858.

<sup>982</sup> *Les Olympiques*, p. 224.

<sup>983</sup> *Ibid.*

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>985</sup> *Paysage des Olympiques*, p. 8.

<sup>986</sup> « Un compagnon est un maître », *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 362-364.

<sup>987</sup> « Mais à l'hôtel, je commençais à réaliser qu'entre ces périodes où j'aurais un foyer, Moustique allait me peser terriblement. Désœuvré, il commençait à être embêtant, à être moustique. », *Moustique*, p. 61.

<sup>988</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1108.

<sup>989</sup> « Jours d'épreuve », *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 415-417, p. 415.

organisé, durant lequel il n'est guère possible d'échapper à ses charmants *compagnons*. Aussi pénible soit-elle, l'épreuve du voyage en groupe n'est en rien comparable au supplice du voyage de noces, prudemment placé après le mariage. Les facettes jusque-là soigneusement cachées de la *compagne* ou du *compagnon* avec qui l'on se destine à passer la fin de ses jours se révèlent au grand jour. Le voyage de noces offre un avant-goût de la vie conjugale :

Tout compagnonnage se passe comme suit : chacun à se gêner pour l'autre, à reprocher soudainement à l'autre cette gêne, à croire que l'autre ne se gêne pas pour lui, quand il se gêne tout autant, et à croire que l'autre ne se rend pas compte que lui se gêne, quand l'autre s'en rend compte, et que cette gêne le gêne.<sup>990</sup>

Dans ce passage de *Flèche du sud*, le recours au polyptote souligne l'enfermement du couple dans le non-dit et dans la frustration. On peut y voir un clin d'œil au voyage de Costals et de Solange à Gênes, dans *Le Démon du Bien*. Ce roman est d'ailleurs publié la même année que *Flèche du sud*. Les jeux de mots humoristiques auxquels se livre l'écrivain trahissent plus profondément une tension entre le désir d'appartenir à un groupe et la hantise de perdre sa singularité. L'enthousiasme d'Alban à l'idée de se fondre dans la famille des « hommes bleus<sup>991</sup> » est tempéré par la tentation de mener, en bon dandy contemplatif, une guerre personnelle qui soit en parfait accord avec sa « vie intérieure<sup>992</sup> », ses rêves et ses lectures.

Dans *Les Bestiaires*, la relation du néophyte au groupe ne s'exprime pas sous une forme aussi ambivalente que dans *Le Songe*. La quête effrénée de singularité du débutant lui impose d'intégrer le cercle prestigieux des *aficionados*, dont les membres sont choisis par cooptation. Alban comprend très rapidement qu'entrer dans ce *mundillo*<sup>993</sup> n'est pas chose aisée. Les « cartes d'introduction<sup>994</sup> » que lui tend le docteur Diez lors de son arrivée à Madrid ne lui seront d'aucune aide pour entrer en contact avec les grands matadors. Trouver Don Rafael Moreira au café *Régina* et obtenir l'adresse de cet amateur de courses relèvent déjà de la gageure<sup>995</sup>. Le monde fermé des taurophiles ne verse guère dans le prosélytisme et semble réservé à un petit groupe d'élus, triés sur le volet. Ceux qui ne maîtrisent pas le jargon tauromachique en sont d'emblée tenus à l'écart. Le passage qui décrit la première course à laquelle assiste Alban est à cet égard fort significatif. Ignorant encore tout de la « technique

---

<sup>990</sup> *Flèche du sud*, Maurice d'Hartoy, « Les Maîtres du style », 1937, p. 76.

<sup>991</sup> *Le Songe*, p. 25.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>993</sup> « *mundillo* : 'petit monde', désigne toutes les personnes gravitant autour de la tauromachie. », Annie Maïllis, *Picasso et Leiris dans l'arène. Les écrivains, les artistes et les taureaux*, « Glossaire tauromachique », CAIRN, 2002, p. 287-288.

<sup>994</sup> *Les Bestiaires*, p. 394.

<sup>995</sup> Voir *Les Bestiaires*, p. 395-396.



du jeu<sup>996</sup> », le collégien a beau s'égosiller et répéter les mots espagnols qu'il entend autour de lui, il est exclu du groupe des « gens informés<sup>997</sup> ».

L'initiation du lecteur passe elle aussi par l'apprentissage du vocabulaire tauromachique, à en juger par la présence de l'italique et des notes de bas de page. Par exemple, l'emploi du verbe *toréer* — et non *taurer* — donne lieu à une note explicative. L'auteur des *Bestiaires* y justifie sa préférence pour un « mot vivant, employé dans la conversation et dans la presse par le peuple méridional<sup>998</sup> ». Vouloir à tout prix traduire les mots *picador*, *paseo* ou *matador* revient à esquiver l'initiation, en refusant de franchir le seuil qui sépare le monde habituel de l'arène. Le « Glossaire explicatif de certaines expressions employées en tauromachie<sup>999</sup> » qui se trouve à la fin de *Mort dans l'après-midi* atteste également d'une intention didactique. C'est une manière pour Hemingway de se présenter comme un initié, un connaisseur. Le regard qu'échangent Jake et le gérant de l'hôtel de Pampelune dans *Le Soleil se lève aussi* offre un parfait exemple de la complicité liant tous les amateurs de corrida, au-delà même des frontières. Les deux hommes partagent en effet un « secret très spécial », « un secret à ne pas divulguer à des gens qui ne comprendraient pas.<sup>1000</sup> » Mais cet *ordre* n'est pas réductible à un ensemble de règles et de codes, ce qui le rend d'autant plus mystérieux et difficile d'accès. Il suffit à Montoya de savoir que Jake a lui aussi l'*afición* pour avoir la certitude qu'il se trouve en face d'un « 'buen hombre'<sup>1001</sup> ».

C'est aussi sur la confiance que repose la cohésion d'un club sportif, autre type de regroupement ayant retenu l'attention de Montherlant. Dans *Les Olympiques*, les références aux vestiaires<sup>1002</sup>, aux moniteurs<sup>1003</sup> et aux rapports à dactylographier après les matchs<sup>1004</sup> immergent le lecteur dans l'univers d'un club parisien du début du siècle. Au moment où paraît ce recueil à la gloire du stade, les clubs sportifs, nés en Angleterre au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ont définitivement emporté sur les vieilles sociétés de gymnastique. La mise en place de statuts et de programmes d'activités jouent, comme le souligne Georges Vigarello, un rôle décisif dans l'harmonisation des pratiques : « le sport triomphe sur le 'jeu'<sup>1005</sup> ». La création d'associations telles que Le Stade Français et L'Union des Sociétés Françaises de Sports

---

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>999</sup> Ernest Hemingway, *Mort dans l'après-midi* (1932), *Œuvres romanesques I*, op. cit., p. 1239-1298.

<sup>1000</sup> Ernest Hemingway, *Le Soleil se lève aussi* (1926), op. cit., p. 636.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 637.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>1005</sup> Georges Vigarello, *Passion sport : Histoire d'une culture*, op. cit., p. 115.

Athlétiques, en 1889, vise à regrouper les amateurs de sports autour de valeurs communes. En dépit de sa diversité et de ses spécialités, le sport se pense comme un ensemble de pratiques homogènes. Il n'est pas anodin que Peyrony, footballeur hors pair, fasse aussi partie de la « race des coureurs, de la race des franchisseurs d'obstacles<sup>1006</sup> ». Il s'agit dans un sport comme dans l'autre de défendre les intérêts du club, ce qui confère aux victoires et aux défaites une portée collective.

Les maillots et les tenues des athlètes signalent immédiatement leur appartenance à un club, à une famille. Le « *sweater à manches, aux couleurs du club*<sup>1007</sup> » que le capitaine de l'équipe porte sur les épaules est mentionné dans la didascalie inaugurale de *L'Embroc*. Le discours que tient ce dernier à son coéquipier, tenté de rejoindre Blackwater, est significatif de l'esprit que cherchent à promouvoir les associations sportives. Déplorant l'individualisme de ce joueur, le capitaine lui rappelle le projet éducatif de son club :

Ainsi nos usages, nos couleurs, nos insignes, notre cri de ralliement, nos morts gardiens de la victoire, vous les abandonnez et ce n'est pas assez, c'est pour vous mettre sous le capitanat de l'étranger !<sup>1008</sup>

Ces signes de reconnaissance, évoquant aussi bien les rituels de la Protection que ceux du gotha pédérastique, assimilent le club à une nouvelle forme de chevalerie. Cet élitisme n'est pour Montherlant en rien incompatible avec l'abolition, certes provisoire, des barrières de classes. On pourrait même voir dans la chasse aux garçons épiciers relatée dans la *Correspondance* avec Roger Peyrefitte une version perversifiée des sports d'équipe mêlant « grands industriels » et « simple[s] apprenti[s]<sup>1009</sup> ».

Si le choix des sports fonctionne comme un « marqueur privilégié de la classe<sup>1010</sup> », la création de clubs contribue au mélange des ordres. Cette diversité était impensable sous l'Ancien Régime, où les pratiques ludiques étaient « socialement séparées<sup>1011</sup> », du moins théoriquement. Montherlant décrit avec enthousiasme le brassage social initié par les associations sportives. Cela ne l'empêche pas d'évoquer les patronages religieux, ces organisations de bienfaisance vouées à recevoir des jeunes à leurs heures de liberté. Jacques-Napoléon Faure-Biguet et Pierre Sipriot s'accordent sur le fait que notre auteur a fréquenté,

---

<sup>1006</sup> *Les Olympiques*, p. 254.

<sup>1007</sup> *L'Embroc*, p. 1225.

<sup>1008</sup> *Les Olympiques*, p. 360.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>1010</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, op. cit., p. I-II.

<sup>1011</sup> Georges Vigarello, *Du Jeu ancien au show sportif, la naissance d'un mythe*, op. cit., p. 45.

certaines épisodiquement, le Patronage du Bon Conseil, avant que la publication de *La Relève du matin* ne l'en éloigne définitivement. André Billecocq, ancien élève de Sainte-Croix ayant appartenu à cette organisation, affirme avoir aperçu plusieurs fois la silhouette du jeune dandy, venu assister à la messe ou jouer aux barres avec de « la marmaille peu disciplinée<sup>1012</sup> ». La quinzaine d'allusions à Montherlant figurant dans le journal de l'Association du Bon Conseil, paru entre 1916 et 1919, laisse entendre que l'écrivain connaissait personnellement l'abbé Esquerré, fondateur de ce patronage. On gardera donc à l'esprit cet épisode peu connu de la vie de l'auteur en lisant, dans *La Relève du matin*, la description des « cités de jeunesse qui portent le mot 'patron' dans leur nom<sup>1013</sup> ». Montherlant tient cependant à marquer la spécificité du club sportif, à mi-chemin entre les « équipes semi-professionnelles, dont les mœurs sont assez âpres<sup>1014</sup> » et les « petits clubs de quartier, genre patronage.<sup>1015</sup> » La camaraderie n'exclut ni l'esprit de compétition ni une certaine rudesse. Lorsque le capitaine de *L'Embroc* se dit touché par les cours du soir prodigués à des fils d'ouvriers dans les cercles catholiques, Peyrony, dont on connaît les origines modestes, réplique sur un ton moqueur : « Alors, tu donnes dans le genre patronage.<sup>1016</sup> » Ce genre d'insolence à l'égard de celui qui est censé incarner l'autorité dans l'équipe manifeste la difficulté qu'il y a à concilier l'esprit de camaraderie avec l'exigence d'ordre, impliquant la soumission à un capitaine.

N'oublions pas que la multiplication des ordres est en partie responsable du chaos et de l'indiscipline qui finissent par régner à Notre-Dame du Parc. L'ordre officieux de la Protection, en réaction à la création de l'Académie, renferme en son sein « une coterie encore plus fermée<sup>1017</sup> », se divisant elle-même en une série de binômes composés pour chacun d'entre eux d'un *protecteur* et d'un *protégé*. Si l'on ajoute à cela les divisions par classes d'âge entre les *pousses*, les *poussins*, les *ragondins* et les *grands*<sup>1018</sup>, on comprend comment la prolifération des sous-ordres met en péril la cohésion du Parc, défini pourtant comme une « famille<sup>1019</sup> ». Farouchement décidé à rétablir l'autorité, Alban endosse le rôle de sheriff de la Protection en menant une vaste opération de police à l'échelle des élèves. Il faut dire que

---

<sup>1012</sup> André Billecocq, « Henry de Montherlant et le Patronage du Bon Conseil », *Revue des deux mondes*, octobre 1981, p. 79-86, p. 84. Article en ligne sur le site [www.montherlant.be](http://www.montherlant.be), consulté le 12/07/2011.

<sup>1013</sup> *La Relève du matin*, p. 113.

<sup>1014</sup> *Les Olympiques*, p. 301.

<sup>1015</sup> *Ibid.*

<sup>1016</sup> *L'Embroc*, p. 1229.

<sup>1017</sup> *Les Garçons*, p. 446.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 462.

son statut de président de l'Académie et de « graphomane<sup>1020</sup> » de la Protection lui confère une légitimité certaine. Le collégien a toutes les qualités requises pour être un bon *leader*, même si sa tentative de réforme se solde par un échec. Alban a sans doute servi de modèle au héros des *Nouveaux Aristocrates*, roman de Michel de Saint-Pierre publié en 1960. À la différence près que Denis, chef de file du « Club des philosophes<sup>1021</sup> », se présente plus comme un frondeur que comme un réformateur.

Si la figure du chef est loin d'être aussi obsessionnelle chez Montherlant que chez Drieu, la question de l'aptitude des personnages à assumer cette responsabilité revient fréquemment, en particulier dans les premières œuvres. Le héros du *Songe* reconnaît que son petit « aspi Prinet<sup>1022</sup> » ressemble davantage « aux garçons qui font de la préparation militaire qu'à un chef<sup>1023</sup> ». Dans *Les Olympiques*, les footballeurs n'accordent qu'une confiance mitigée à « Dents de Chien<sup>1024</sup> », récemment nommé capitaine de l'équipe. Le demi-aile ne croit pas un instant qu'il soit « de nature un chef<sup>1025</sup> ». Il l'imagine plutôt à la tête de « l'équipe du roi Pétaud<sup>1026</sup> », semant la zizanie sur le terrain. Ce n'est qu'en voyant ce « gamin<sup>1027</sup> » à l'œuvre qu'il revient sur son jugement et reconnaît ses qualités de meneur : « Capitaine de la Junior III, donne-moi la main, mon égal !<sup>1028</sup> » L'attention portée à la mission du chef, à réinscrire dans le contexte de l'après-guerre, doit être mise en relation avec la « décadence de l'autorité<sup>1029</sup> » déplorée par l'auteur. L'anarchie régnant dans la « maison de tuberculeux<sup>1030</sup> » des Peyrony provient de l'absence d'un chef de famille susceptible de se faire respecter : « Les dictateurs naissent dans les maisons où l'on n'ose pas donner un ordre à la bonne.<sup>1031</sup> » M. Peyrony, que son fils voit « courber le dos devant un rien<sup>1032</sup> », est à l'opposé du capitaine d'équipe, « se dress[ant] entre les dix qui sont à lui.<sup>1033</sup> »

On retrouve, poussés à l'extrême, ces mouvements opposés d'horizontalité et de verticalité dans *La Comédie de Charleroi*. Dans cette nouvelle de Drieu publiée en 1934, la

---

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>1021</sup> Michel de Saint-Pierre, *Les Nouveaux Aristocrates*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>1022</sup> *Le Songe*, p. 125.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>1024</sup> *Les Olympiques*, p. 237.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>1026</sup> *Ibid.*

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>1028</sup> *Ibid.*

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>1030</sup> *Ibid.*

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>1032</sup> *Ibid.*

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 258.

« question du commandement<sup>1034</sup> » revient en effet comme un *leitmotiv*. La guerre, durant laquelle le narrateur se souvient avoir passé bien plus de temps « couché, vautre, aplati<sup>1035</sup> » que debout, n'a plus rien à voir avec les récits épiques qui ont bercé sa jeunesse. Seule l'idée, vite abandonnée, de devenir un haut responsable militaire peut encore susciter chez une lui un certain enthousiasme : « Un chef, c'est un homme à son plein ; l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation.<sup>1036</sup> » Mais l'idéal phallocratique auquel se rattache la fascination à l'égard du chef s'accompagne chez Drieu d'un « autodénigrement<sup>1037</sup> » systématique, consistant à blâmer son inaptitude à jouer ce rôle. En témoignent les nombreuses pages de son *Journal*, rédigé entre 1939 et 1945, dans lesquelles on le voit mépriser ses écrits et fustiger sa propre « impuissance<sup>1038</sup> ». Cette stratégie complexe d'autodépréciation n'est guère perceptible dans l'œuvre de Montherlant. Tout au plus peut-on déceler dans des personnages de *leader* à bout de souffle — le monarque usé de *La Reine morte*, le héros éponyme du *Maître de Santiago* — une certaine lassitude à l'idée de jouer le jeu et de tenir la barre.

L'autorité du chef, certes fédératrice, ne suffit pas à assurer la survie du groupe, reposant également sur un ensemble de rituels. Il est impensable pour « les messieurs de l'Ordre<sup>1039</sup> » de débiter un conseil et de s'asseoir à la table de don Alvaro sans s'être signés et sans avoir récité à haute voix le *Veni Creator*<sup>1040</sup>. Sur un mode plus léger, ce type de réunions codifiées se retrouve dans *Les Garçons*. Ce roman se présente à bien des égards comme un parcours guidé dans Notre-Dame du Parc. Le lecteur est initié aux coutumes d'une mystérieuse ethnie de collégiens connue sous le nom de « la Protection<sup>1041</sup> ». Lorsqu'il entend Alban parler des « chochottes<sup>1042</sup> » du collège, Serge, confondant probablement ce terme avec celui de *shoshones*, croit, non sans raison d'ailleurs, qu'il s'agit d'une « tribu d'Indiens<sup>1043</sup> ». Dans *La Truite*, le parallèle établi par Vailland entre les rites de la Société Secrète des Vraies

<sup>1034</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, op. cit., p. 44.

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>1037</sup> Jacques Lecarme, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001, p. 5.

<sup>1038</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *Journal : 1939-1945*, présenté et annoté par Julien Hervier, Gallimard, « Collection Témoins », 1992. Voir notamment p. 269 : « C'est une grande faiblesse que de tenir son journal au lieu d'écrire des œuvres » ; p. 297 : « Je savais bien que je n'étais pas un vrai homme, pas assez de courage physique. » ; p. 393 : « J'ai commencé très jeune à être impuissant par intermittence ».

<sup>1039</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 485.

<sup>1040</sup> « Heurtair puis entrée de don Erique de Letamendi. — Compliments. Ensuite, les chevaliers, chacun d'eux debout devant sa chaise, autour de la table, se signent et récitent à haute voix le *Veni Creator*, puis ils s'assoient. Un silence. », *ibid.*, p. 486.

<sup>1041</sup> *Les Garçons*, p. 446.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>1043</sup> *Ibid.*

Luronnes et ceux de certaines « tribus australiennes<sup>1044</sup> » confirme l'intérêt ethnologique que présente l'étude des microsociétés enfantines. Paul Morand manifeste à plusieurs reprises son intérêt pour les confréries qui pullulent sur les *campus* américains. Dans *Champions du monde*, roman publié en 1930, quatre étudiants de Columbia décident de conclure un pacte et de se réunir tous les dix ans « afin de faire le point.<sup>1045</sup> » La secte des *Champions*, dont le mot de passe est « Remember !<sup>1046</sup> », illustre le « goût enfantin<sup>1047</sup> » des Américains pour les sociétés secrètes, « pareil à celui des peuples primitifs pour les rites d'initiation masculine.<sup>1048</sup> »

Il n'est pas anodin que dans son Discours d'investiture à l'Académie française, Claude Lévi-Strauss, élu en 1974 à la place laissée vacante par Montherlant, présente son prédécesseur comme un ethnologue malgré lui. Qu'il s'agisse de la vie sportive au lendemain de la guerre, de la déchéance de l'aristocratie ou du quotidien des militaires dans le sud marocain des années trente, les notations ethnographiques abondent dans l'œuvre de l'écrivain. Ce dernier blâme pourtant « la vulgarité des masques nègres et asiatiques<sup>1049</sup> » et clame que « la forêt vierge n'est pas [s]on genre.<sup>1050</sup> » Ce dédain pour l'exotisme, lié à la crainte de se fondre dans la masse à une époque où le tourisme se démocratise, n'empêche pas ce nomade de faire part de son dépaysement dans ses notes de voyages. La piste de réflexion amorcée par Claude Lévi-Strauss nous paraît d'autant plus intéressante que ce sont souvent les fêtes populaires, les divertissements et les jeux qui donnent lieu à des descriptions assez détaillées. Montherlant souligne à quel point l'organisation d'une société, sa stratification et son mode de vie déterminent les pratiques ludiques et leur place dans le groupe. Par exemple, le combat de coqs auquel il assiste en Andalousie trahit selon lui le goût du peuple espagnol pour les rites sanglants. L'écrivain, qui n'a jamais caché sa fascination pour les « exubérances canalisées et surveillées<sup>1051</sup> », se montre fort sensible aux particularités locales du carnaval noir<sup>1052</sup> de Madrid et du carnaval de Binche<sup>1053</sup>, en Belgique. Phénomène multiforme, le carnaval conforte le sentiment d'appartenance à une

<sup>1044</sup> Roger Vailland, *La Truite*, op. cit., p. 199.

<sup>1045</sup> Paul Morand, *Champions du monde*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1930, p. 28.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1049</sup> Propos de Montherlant cités par Claude Lévi-Strauss, « Discours de réception à l'Académie française » (27 juin 1974), *Le Monde*, 28 juin 1974.

<sup>1050</sup> *Ibid.*

<sup>1051</sup> *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 350.

<sup>1052</sup> « Le Carnaval noir », *ibid.*, p. 349-354.

<sup>1053</sup> Voir *L'Équinoxe de septembre*, p. 798. Dans l'*Album* de Pierre Sipriot consacré à Montherlant, l'écrivain est photographié la tête recouverte d'une tête de taureau en carton lors du carnaval de Binche, op. cit., p. 12.

collectivité. Ce n'est pas un hasard si dans *Malatesta*, lors du rassemblement en l'honneur du pape Paul II, les jeunes, regroupés par couleur, représentent des lettres qui, mises bout à bout, donnent le palindrome « AMOR ROMA.<sup>1054</sup> » Les grandes fêtes populaires témoignent donc, au même titre que le sport, la corrida et le collège, de la capacité du jeu à forger des groupes, des unités sociales.

Revenant sur ce qui cimente le clan de la Protection, le narrateur ne cache pas que « le principal de ce qui li[e] entre eux ces garçons [est] de se raconter 'la dernière' de leurs aventures [...]»<sup>1055</sup> » Intarissables, les collégiens ont toujours une histoire spectaculaire ou un rêve étrange à faire partager à leurs camarades. Alban dresse chaque soir la liste des récits qu'il lui faudra parvenir à placer le lendemain. Des mondes s'inventent dans les recoins de Notre-Dame du Parc. Le collège des *Garçons* se rapproche en cela du pavillon de Sainteville, où la jeune héroïne d'Aragon « aime raconter des histoires... des histoires folles comme ses cheveux.<sup>1056</sup> » Les aventures racontées par les collégiens du Parc ne doivent pas sortir du cercle de la Protection. Les noms des initiés, ou plutôt leurs surnoms, figurent sur la liste énigmatique qu'Alban a soigneusement notée dans son carnet :

De Linsbourg — Denie (Fauvette ? quand ?)  
 Giboy — Bonbon  
 Salins — Cuicui  
 Moi — De La Maisonfort ( ?)  
 Bébé — Jambes douces (Fleur de Jambes)  
 Rigal — Bibi Lolo.

Les seconds de ces noms étaient inscrits à l'encre verte, ce qui représentait le comble du raffinement. Le nom de Linsbourg était suivi des majuscules G.O. et d'un signe : un cercle contenant un autre cercle un peu moins grand que lui ; au milieu de ce double cercle, quatre points. Le même signe était répété après le nom de Denie, et précédé là de la lettre C. Les noms de Giboy, de Salins, de Bonbon et d'Alban avaient eux aussi le signe, avec la lettre O. Nous donnerons plus loin l'explication de ces merveilles.<sup>1057</sup>

Le ton amusé du narrateur ne doit pas faire oublier que l'ésotérisme de ce groupe d'adolescents, perceptible à travers l'utilisation de signes géométriques et de couleurs particulières, apparente le roman à un « conte de fées<sup>1058</sup> ».

La place accordée au merveilleux et l'intérêt manifeste de Montherlant pour les sociétés secrètes nous autorisent à rapprocher *Les Garçons* de certains récits de Pierre Véry. L'ambition de cet écrivain était en effet d'écrire des romans policiers « qui soient des contes

<sup>1054</sup> *Malatesta*, p. 382.

<sup>1055</sup> *Les Garçons*, p. 510.

<sup>1056</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale* (1948), Gallimard, « Folio », 2002, p. 159.

<sup>1057</sup> *Les Garçons*, p. 446.

<sup>1058</sup> Ce commentaire d'une jeune mère de famille semble avoir intrigué et attiré l'attention de l'écrivain, qui prend soin de le mentionner en note de bas de page à la fin de la préface du roman, *Les Garçons*, p. 438.

de fées pour grandes personnes.<sup>1059</sup> » Certes, on peut difficilement définir *Les Garçons* comme un roman policier, encore que les espions et les traîtres ne manquent pas à Notre-Dame du Parc. Il n'empêche que chez ces deux écrivains, qui ne semblent guère s'être rencontrés, décrire les réunions clandestines de la Protection ou des Chiche-Capon est l'occasion de rejouer certains épisodes de leur propre jeunesse. Le trio formé par Macroy, Saugues et Baumes, préparant leur départ pour l'Amérique dans la salle de sciences, en présence de « Martin-squelette<sup>1060</sup> », est un clin d'œil au clan d'apprentis *globe-trotters* que Véry avait fondé avec ses camarades. De la même manière, on fait aisément le lien entre l'association de « cinq jeunes gens français<sup>1061</sup> » créée par Montherlant en 1919 et ce qui sera l'« ordre de moines chevalier-médiéval<sup>1062</sup> » des *Garçons*.

La redoutable société des Chiche-Capon et la Protection se rejoignent aussi en ce que leurs membres font feu de tout bois. Les collégiens de Véry et de Montherlant puisent allègrement dans toutes les sources d'inspiration qui s'offrent à eux. Les romans de cape et d'épée, les *westerns*, les aventures de Sherlock Holmes et *Les Mille et Une Nuits* imprègnent l'imaginaire des héros de Véry. De leur côté, les chevaliers en herbe de Montherlant, adeptes du syncrétisme, mêlent les références à l'épopée antique, aux Templiers et au Japon des samouraïs, sans oublier d'ajouter « une pointe de jansénisme<sup>1063</sup> » pour relever le tout. Le lecteur des *Garçons* s'aperçoit assez rapidement que les collégiens sont plutôt avares en insignes et en grades, à l'exception de « l'ordre du Bouton d'or<sup>1064</sup> », destiné à récompenser les héros de la Protection. À partir du moment où les signes de reconnaissance entre les initiés s'avèrent avant tout intérieurs, le besoin d'opacité et de secret se traduit surtout par l'emploi d'une langue cryptée.

<sup>1059</sup> Propos de Pierre Véry cités par Jacques Baudou au début de sa préface de *Pierre Véry I, op. cit.*, p. 7-19, p. 8.

<sup>1060</sup> Pierre Véry, *Les Disparus de Saint-Agil* (1935), *ibid.*, p. 21-204, p. 47.

<sup>1061</sup> « Les Chevaleries », p. 858.

<sup>1062</sup> *Les Garçons*, p. 463.

<sup>1063</sup> « Les Chevaleries », p. 867.

<sup>1064</sup> *Les Garçons*, p. 502.



### 3.5. FONCTION CRYPTO-LUDIQUE DU LANGAGE : PRÉSERVER L'ENTRE-SOI

L'exclusion des non-initiés peut tout simplement consister, comme le font Sénac et Grindier, à se raconter « à mi-voix<sup>1065</sup> » des souvenirs d'anciens combattants, sans se soucier de la présence de Philippe. Mais on pense surtout aux messages codés, parfois « illisibles<sup>1066</sup> », que les « types de la Protection<sup>1067</sup> » s'envoient en cachette. Lorsqu'il griffonne en toute hâte ce genre de billets obscurs, Alban désire avant tout mettre à l'épreuve la patience et la perspicacité de son destinataire. En relisant *Les Jeunes Filles* à la lumière des *Garçons*, on peut d'ailleurs se dire que les « petits mots illisibles<sup>1068</sup> » que Costals envoie à ses conquêtes sont moins imputables à la goujaterie du libertin qu'à sa profonde envie de jouer. Il faut également garder à l'esprit cette fonction cryptique et ludique du langage quand on lit la *Correspondance* entre Montherlant et Peyrefitte, truffée de chiffres et de références savantes, susceptibles de « défi[er] les plus fins des Champollions<sup>1069</sup> ». La complicité des deux épistoliers se fonde bien sur ce que Proust nomme, dans *Sodome et Gomorrhe*, une « identité de glossaire<sup>1070</sup> ». Les membres de cette « franc-maçonnerie bien plus étendue, plus efficace et moins soupçonnée que celle des loges<sup>1071</sup> », peuvent se comprendre à mi-mots et plaisanter par sous-entendus. À travers toute une série de notes, Peyrefitte guide les lecteurs de la *Correspondance*. Il décrypte, des années après, les codes auxquels Montherlant et lui avaient recours. Parce qu'il est intimement lié au jeu, on peut mentionner l'emploi du mot *nucisme*. Ce « doux pédantisme à fond gréco-latin<sup>1072</sup> » désigne le goût des deux hommes pour les garçons « encore à l'âge, où, jadis, à Rome, [leurs] pareils jouaient aux noix<sup>1073</sup> ».

Aussi choquantes et irritantes soient-elles, les plaisanteries grivoises des deux écrivains viennent moins pervertir que prolonger les jeux de l'enfance. Quand il est question

---

<sup>1065</sup> *L'Exil*, p. 58.

<sup>1066</sup> *Les Garçons*, p. 647.

<sup>1067</sup> *Ibid.*

<sup>1068</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 953.


<sup>1069</sup> *Correspondance*, p. 8.

<sup>1070</sup> Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), *À la recherche du temps perdu* t. 3, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1-515, p. 18.

<sup>1071</sup> *Ibid.*

<sup>1072</sup> *Correspondance*, p. 47.

<sup>1073</sup> *Ibid.*

d'imaginer un sigle digne de représenter « l'ordre du Métro<sup>1074</sup> », censé récompenser les chasseurs de garçonnets des transports en commun, Montherlant suggère à son ami d'ajouter « une perpendiculaire traversant le rond <sup>1075</sup> ». Il obtiendra ainsi un joli postérieur, avec « la raie des fesses<sup>1076</sup> » bien dessinée. Il est difficile de ne pas voir dans ce symbole obscène une version licencieuse des cercles figurant sur les listes de la Protection, encore que les collégiens du Parc soient déjà loin d'être des enfants de chœur. Même si elles ne peuvent rivaliser avec celles de la *Correspondance*, les allusions sexuelles et scatologiques reviennent en effet assez fréquemment dans la bouche des héros des *Garçons*. Pour rassurer son protecteur, qui lui demande de se méfier de Perritet, Serge lui rappelle que sa « crotte de mailles<sup>1077</sup> » est là pour le protéger. Il s'agit moins ici d'une déformation enfantine que d'un jeu de paronymie, à lire comme un clin d'œil à la morale chevaleresque de leur coterie. Le surnom donné par les élèves aux enfants des Frères, « les cuculs<sup>1078</sup> », laissent les adultes perplexes. M. de Prévôtel, sans doute pour se rassurer, y voit une référence érudite au « capuchon des capes romaines, analogue à celui des capes que portaient alors en France les écoliers de condition modeste<sup>1079</sup> ». L'abbé de Pradts, expert en *garçonnie*, en a une toute autre interprétation. Ce débat sémantique n'aurait sans doute pas déplu aux collégiens, dont les hiéroglyphes et les expressions à double sens ne tendent en rien à dissiper les malentendus.

L'« argot collégien<sup>1080</sup> » qu'affectionnent les élèves du Parc est bien entendu lui aussi doté d'une fonction cryptique. Montherlant, dont le style a souvent été jugé sentencieux, voire ampoulé, ne cache en rien sa fascination pour les pratiques langagières peu académiques. Revenant sur le charme qu'ont toujours exercé sur lui la familiarité et l'inventivité des collégiens, l'écrivain parle de « quasi-sténographie<sup>1081</sup> » lorsqu'il évoque les dialogues de *La Ville* et des *Garçons*. Contournant la forme dite *officielle* de la langue, Alban et ses camarades s'approprient les mots pour en faire un jeu amusant. La statue de la Vierge placée au fronton du collège est rebaptisée « Notre-Dame-des-Gosses<sup>1082</sup> » par les élèves. Le supérieur lui-même est bien obligé de reconnaître que ses collégiens « ont des inventions qui ne sont qu'à

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1075</sup> *Ibid.*

<sup>1076</sup> *Ibid.*, voir la note (2) : « 'La barre perpendiculaire' dans un cercle, c'était la raie des fesses : Montherlant avait mis ce symbole comme signe typographique dans certains de ses livres, - sur la couverture des *Olympiques*, il y ajouta deux petites cornes (le Taureau... le Taureau branché sur le cul !). » Annexe 13

<sup>1077</sup> *Les Garçons*, p. 626.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 459-460.

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p. 785.

<sup>1081</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 42.

<sup>1082</sup> *Les Garçons*, p. 468.

eux<sup>1083</sup> ». Les procédés de création lexicale revenant le plus fréquemment dans les propos des adolescents sont la troncation, la suffixation et le redoublement hypocoristique, caractéristiques de la langue argotique.

Les collégiens et les jeunes sportifs de Montherlant parlent de *répète*<sup>1084</sup>, de *récrée*<sup>1085</sup> et d'*embroc*<sup>1086</sup>, pour reprendre le titre de la saynète tirée des *Olympiques*. Comme le rappelle Jean-Louis Calvet dans son ouvrage consacré à l'argot, l'apocope est très souvent utilisée « parce qu'elle répond à la tendance au moindre effort, tout en conservant les premières syllabes des mots, celles qui apportent le plus d'informations<sup>1087</sup> ». S'autorisant toutes sortes de fantaisies, les garçons excellent surtout dans l'art de la suffixation. Dans la cour de récréation, on ne parle ni de *fille* ni d'*élastique* mais de « *typesse*<sup>1088</sup> » et d'« *élastoche*<sup>1089</sup> ». À partir du terme « *chou*<sup>1090</sup> », troncation de *chouchou*, on voit apparaître le verbe « *chouter*<sup>1091</sup> » et le nom « *choutage*<sup>1092</sup> ». Le surnom de *frérot*, lui-même créé par l'adjonction d'un suffixe, donne naissance à toute une famille de mots allant du « *frérotage* » au « *frérotisme* », en passant par l'adjectif « *frérotique*<sup>1093</sup> ». On retrouve chez Costals ce goût enfantin pour la suffixation. Le héros des *Jeunes Filles* forge le mot « *lettrite*<sup>1094</sup> » pour railler la maladie chronique dont sont atteintes ses admiratrices.

Le redoublement hypocoristique, fréquent chez l'enfant lors de l'acquisition d'une langue, nous paraît également relever de la fonction ludique du langage. Avant d'entrer au collège, le petit Serge avait l'indécence de « parler ouvertement de son *bribri* (son nombril)<sup>1095</sup> » aux autres élèves de l'école Montcornet. Et lorsqu'il se promène dans les rues d'Auteuil avec Alban, il s'arrête dans une confiserie pour acheter un « *liche-liche*<sup>1096</sup> », censé l'aider à « écouter mieux<sup>1097</sup> » son camarade. Si elles manifestent le désir de se démarquer des grandes personnes, jugées trop sérieuses, ces répétitions syllabiques ont aussi une fonction

---

<sup>1083</sup> *Ibid.*

<sup>1084</sup> *La Ville*, p. 717.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 697, p. 705.

<sup>1086</sup> « PEYRONY, revenant : [...] (*Avisant la valisette du capitaine.*) T'as de l'embroc ? », *L'Embroc*, p. 1230.

<sup>1087</sup> Jean-Louis Calvet, *L'Argot*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1994, p. 55.

<sup>1088</sup> *Les Garçons*, p. 785.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 576-578.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>1092</sup> *Ibid.*

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>1094</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 952.

<sup>1095</sup> *Les Garçons*, p. 479.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>1097</sup> *Ibid.*

cryptique. C'est ce dont témoigne le choix de surnoms comme « Bonbon<sup>1098</sup> » ou « Cuicui<sup>1099</sup> », réservés aux membres de la Protection. Les collégiens, entre eux, ne voient aucun mal à s'attarder un peu dans le monde de l'enfance et de ses balbutiements, à condition bien entendu que les adultes ne s'en mêlent pas et ne se prêtent pas au jeu. Qu'ils ne s'avisent surtout pas de jouer aux parents complices en reprenant les expressions et les mimiques de leur progéniture. Ils perdront la partie tout bonnement parce qu'ils n'ont pas « le ton<sup>1100</sup> », comme le fait justement remarquer Alban. Le fait que Mme de Bricoule, avide de détails sur les amours de son fils, se permette de prononcer le surnom affectueux qu'il avait donné à l'un de ses camarades d'école, « Bébé<sup>1101</sup> », insupporte Alban au plus haut point. C'est bien pour maintenir leurs familles hors du jeu que les adolescents ont inventé toute une série d'expressions imagées ne pouvant guère être comprises de l'autre côté du « mur d'enceinte<sup>1102</sup> » du collège. Alban en vient même à demander à son petit protégé de surveiller son langage : « Et ce vocabulaire du Parc ! Plaquage, collage, marcher avec, se mettre avec, prendre un type, etc... On se croirait au promenoir du Moulin Rouge.<sup>1103</sup> » L'accumulation de ce genre de tournures familières et métaphoriques suffit à transcrire le climat de sensualité dans lequel baignent les adolescents. Initier le lecteur au sociolecte, au jargon des collégiens, est donc la mission qui revient au narrateur. Ce dernier nous fait comprendre que l'expression « changer de rail<sup>1104</sup> » signifie se surveiller et se montrer moins tactile à l'égard de son protégé.

Il serait réducteur de lier l'engouement de l'auteur pour l'argot collégien et le « langage dru<sup>1105</sup> » des footballeurs au simple désir de s'encanailler. Derrière la contradiction apparente entre le haut langage, marque de fabrique de l'écrivain, et le jargon des stades de banlieue, c'est finalement la même logique d'exclusion qui prévaut. Il s'agit d'affirmer son appartenance à un cercle, dont sont bien entendus rejetés ceux qui n'en partagent pas les codes. Celui qui ne maîtrise pas les mots de passe de la Protection se retrouve un peu dans la même situation que le petit retraité de *Brocéliande*, bien incapable de savoir dans quelles

---

<sup>1098</sup> *Ibid.*

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>1100</sup> *La Ville*, p. 704.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>1102</sup> *Les Garçons*, p. 445.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 647.

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>1105</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 37.

circonstances il faut adopter un « ton royal<sup>1106</sup> ». Persilès croit faire preuve de raffinement en s'adressant pompeusement à l'électricien venu vérifier son compteur à gaz :

L'EMPLOYÉ : Allez bonsoir, sieurs dames.

PERSILÈS : Au revoir, Monsieur, au revoir. Et que Dieu vous ait en sa sainte et digne garde.

*Il tend la main à l'employé du Gaz, qui ne la prend pas et sort.*<sup>1107</sup>

Ce gentilhomme de carton-pâte, qui ne dupe personne, ne pourra jamais s'élever au-dessus de sa condition de « pauvre type<sup>1108</sup> ».

Une discrimination sans appel distingue les élus des exclus et la langue fait partie des règles d'entrée censées assurer un entre-soi sans faille. Les pratiques ludiques, qui reposent sur les affinités électives, développent l'esprit de cercle et ne peuvent en cela être dissociées de l'éthos minoritaire de Montherlant. La légitimation de son œuvre passe en effet par le retrait du monde, ce qui explique pour Dominique Maingueneau sa projection dans le jansénisme, ce « double inversé des salons<sup>1109</sup> ». L'identification de l'auteur de *Port-Royal* à une minorité incomprise se traduit dans ses écrits par la valorisation des microsociétés, perçues comme une forme de compromis entre le repli sur soi et l'intégration à une collectivité. Revendiquant lui aussi son appartenance à la famille des *outsiders*, Gabriel Matzneff rappelle à quel point l'« *Antiquity fan's club*<sup>1110</sup> » qu'il avait fondé avec Montherlant et Peyrefitte détonnait dans les années soixante :

Nous faisons figure d'hurluberlus, de passésistes. En un temps où pour être branché, il fallait se proclamer structuraliste, maoïste ou freudien, il était mal vu de prendre pour modèle Pomponius Atticus. Nous formions une société secrète avec ses codes, ses rites, ses mots de passe. Cela n'était pas pour me déplaire. *Paucitas nobilitat.*<sup>1111</sup>

L'adhésion à un club fermé, volontiers inactuel et à contre-courant, apparaît bel et bien comme un signe d'élection. C'est dans cette perspective qu'on peut interpréter l'inscription de l'écrivain dans le cercle des *aficionados*. *Les Bestiaires* s'ouvre sur une lettre que l'écrivain adresse à Gaston Doumergue et dans laquelle il prend fait et cause pour les courses dans le Midi<sup>1112</sup>. Rappelons cependant qu'une vague de *crétomanie* déferle sur l'Europe de la Belle Époque et que Montherlant ne passe en rien pour un hurluberlu en affirmant sa passion

---

<sup>1106</sup> *Brocéliande*, p. 981.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 959.

<sup>1109</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p. 36.

<sup>1110</sup> Gabriel Matzneff, *Maîtres et complices*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1994, p. 52.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1112</sup> « À M. Gaston Doumergue, Président de la République française », *Les Bestiaires*, p. 383-384.

pour la corrida. Les choses méritent aussi d'être nuancées pour ce qui est de son appartenance au gotha pédérastique, clamée haut et fort dans sa correspondance mais jamais déclarée publiquement. L'écrivain n'a aucunement l'intention d'en faire une *cause* pour laquelle militer<sup>1113</sup>.

Montherlant n'a en tout cas jamais cessé de rêver à de petites sociétés d'êtres d'exception, semblables à la brigade aristocratique du *Décameron*. Les héros de Boccace fuient la contagion de Florence et se retirent sur une petite « montagnette<sup>1114</sup> », à l'ombre des bosquets. C'est un peu ce que font les adolescents de *Thrasylle* lorsqu'ils se réfugient dans leur cabane, « flottant dans les hauteurs du ciel.<sup>1115</sup> » Mais c'est sans doute dans *La Ville* et dans *Les Garçons* que se perçoit le plus nettement l'influence de Boccace. La coterie des collégiens rappelle à maints égards le cercle aristocratique du *Décameron*, dont le quotidien est rythmé par les promenades et les récits contés à tour de rôle, tantôt sur un sujet libre, tantôt sur un sujet fixé à l'avance. Cette « joyeuse troupe<sup>1116</sup> » se montre très attachée à la présence d'une instance régulatrice, élue chaque jour pour décider du programme à suivre<sup>1117</sup>. Les héros de Boccace entendent s'amuser « sans transgresser jamais les bornes de la raison<sup>1118</sup> », principe d'équilibre au cœur même de ce que nous avons appelé *l'ordre ludique* dans l'œuvre de Montherlant. Le jeu auquel s'adonnent les protagonistes du *Décameron* réside dans l'exercice collectif et codifié de la parole, règle que s'efforcent de respecter les collégiens du Parc :

Le parleur plaçait un bout de son histoire, puis laissait l'autre reprendre la sienne. Et chacun d'eux la plaçait longue, car les garçons, ne pouvant parler qu'entre initiés de leurs affaires, devaient se retenir beaucoup et lorsqu'ils s'y lâchaient, y étaient intarissables.<sup>1119</sup>

Ce passage consacré aux « papotages<sup>1120</sup> » des petits seigneurs de la Protection pourrait fort bien s'appliquer à la correspondance avec Peyrefitte, où se lit l'excitation juvénile des deux messieurs à l'idée de se livrer au récit de leurs friponneries.

---

<sup>1113</sup> Pierre Sipriot rappelle d'ailleurs qu'il se distingue en cela nettement de Roger Peyrefitte, qui, lui, a fait de la pédérastie une cause, *Correspondance*, p. 24.

<sup>1114</sup> Boccace, *Le Décaméron* (1349-1353), Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 55.

<sup>1115</sup> *Thrasylle*, p. 83.

<sup>1116</sup> Boccace, *op. cit.*, p. 58.

<sup>1117</sup> Pampinée propose qu'un des membres de leur petite société soit élu quotidiennement pour décider du déroulement des activités : « [...] j'estime nécessaire que nous convenions de la présence parmi nous d'un principal ; nous lui porterons honneur et lui obéirons comme à un supérieur, et son unique souci, son unique devoir sera de nous disposer à vivre en gaieté. [...] Je propose que chacun se voie attribuer pendant un jour ce poids et cet honneur [...] », *ibid.*, p. 56.

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1119</sup> *Les Garçons*, p. 510.

S'il fallait trouver une autre filiation susceptible d'expliquer le goût de Montherlant pour les petites sociétés de joueurs en voie d'extinction, c'est du côté de Barbey d'Aurevilly et de l'aristocratie agonisante de Valognes qu'on pourrait se tourner. Bien moins fringante que la seigneurie du *Décameron*, la noblesse que dépeint l'auteur des *Diaboliques* n'est plus, sous la Restauration, qu'un petit nid de revenants oisifs et retranchés du temps. Les héros de Barbey trouvent dans le jeu, « dernière passion des âmes usées<sup>1121</sup> », une forme de consolation. L'aristocratie désœuvrée de cette bourgade du Cotentin passe son temps à jouer au *whist* et à se raconter des histoires, distractions auxquelles les deux héros des *Célibataires* semblent même avoir renoncé. Pour prolonger ce parallèle entre Barbey et Montherlant, on peut signaler que « Le Chevalier des Touches<sup>1122</sup> » est l'une des identités de rechange du peintre épicurien de *La Rose de sable*. Ce surnom est sans doute un clin d'œil au héros de la chouannerie dont s'inspire Barbey dans l'un de ses romans. À en croire la note de bas de page ajoutée par Montherlant, le choix du nom d'emprunt de Guiscart tiendrait essentiellement à la signification du mot *touche* en argot<sup>1123</sup>. Mais il nous paraît difficile de ne pas y voir un écho au spectre qui alimente la « causerie du soir<sup>1124</sup> » des vieillards de Valognes. On ne peut que sourire en mesurant le gouffre qui sépare le valeureux des Touches d'un froussard comme Guiscart. Mais la référence au chevalier chouan dans *La Rose de sable* est sans doute moins parodique qu'il n'y paraît. Le héros de Barbey est en effet loin de ce que fut le vrai Jacques Destouches de la Fresnaye<sup>1125</sup>. Peu importe la véracité du récit, du moment que les aventures de ce héros divertissent et maintiennent en vie un petit cercle de vieillards ruinés et désœuvrés.

Les inadaptés et les déclassés inspirent à Montherlant une profonde tendresse, en adéquation avec l'éthos minoritaire dont il se réclame. Les héros esseulés et incompris qui peuplent son œuvre se distinguent du commun des mortels, trop occupé à jouer le jeu que la société lui impose. Encensé lorsqu'il revêt une fonction singularisante, le jeu n'est guère

---

<sup>1120</sup> *Ibid.*

<sup>1121</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Dessous de cartes d'une partie de whist, Les Diaboliques* (1874), Gallimard, « Folio classique », 2003, p. 171-222, p. 182.

<sup>1122</sup> *La Rose de sable*, p. 140.

<sup>1123</sup> Il est vrai que la note de bas de page, que nous avons déjà citée, s'en tient à la connotation argotique du surnom donné à Guiscart et ne fait allusion ni au chouan ni au récit de Barbey, *ibid.*

<sup>1124</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, GF Flammarion, (1864), 1965, p. 37.

<sup>1125</sup> « Barbey n'alla pas enquêter dans les bibliothèques, ni dans les archives, qu'il avait en horreur et où cependant, à Paris même, il eût trouvé tout ce qu'on lui cachait. Le véritable Jacques Destouches de la Fresnaye, et non de Langotière, n'a pas accompli au service des princes tous les exploits que Barbey lui prête et il n'a servi d'agent aux émigrés qu'après la mort de son père, survenue le 5 mars 1798. [...] À quoi il faut ajouter que son portrait physique ne correspondait pas du tout à celui qui est fait dans le roman, car il avait le visage marqué de petite vérole, un nez en bec d'oiseau et un menton fourchu. », préface de Jean-Pierre Seguin, *ibid.*, p. 13-26, p. 19.

épargné quand il désigne les modes auxquelles on se plie par « grégarisme<sup>1126</sup> ». Le constant va-et-vient entre ces deux visions du jeu conduit à définir l'ordre ludique comme un espace contrasté, requérant vigilance et discernement. L'initiation du néophyte, dont nous avons retracé les différentes étapes, n'est en réalité terminée que lorsque ce dernier est en mesure de distinguer le véritable jeu de sa pâle contrefaçon. Le joueur se doit d'opérer un tri dans la masse grandissante des loisirs qui s'offrent à lui. La logique nobiliaire dans laquelle s'inscrivent la critique de passe-temps médiocres et la valorisation de loisirs élitistes nous amènera à souligner les liens qu'entretiennent dans l'œuvre l'espace ludique et l'espace social. Mais la part qui revient à l'imprégnation familiale et à l'éducation dans le choix de célébrer ou de condamner certains loisirs se voit contrebalancée par des inclinations surprenantes, contrecarrant parfois les prévisions du lecteur.

---

<sup>1126</sup> Costals définit le grégarisme comme « la peur et la haine de la pensée personnelle. », *Les Lépreuses*, p. 1538.





## **DEUXIÈME PARTIE**

### **JEUX DE PRINCES ET JEUX DE VILAINS**



La propension de Montherlant à ériger « l'enjouement<sup>1127</sup> » en valeur suprême ne doit pas conduire à minorer la véhémence des critiques formulées dans son œuvre à l'encontre de bon nombre de loisirs. Le rejet d'une longue tradition philosophique considérant le jeu comme une activité futile et méprisable se trouve contrebalancé par le zèle avec lequel l'écrivain, à la suite de Juvénal et de Pascal, condamne les divertissements auxquels s'adonnent ses contemporains. La même ambivalence apparaît lorsqu'on cherche à mesurer l'impact des origines sociales de l'écrivain sur ses goûts et ses dégoûts en matière de jeux. La revendication de son appartenance à la race des seigneurs le prédispose à faire l'éloge du loisir sous toutes ses formes. Mais elle l'incite aussi à se poser comme l'un des derniers garants du bon goût, pouvant se permettre d'afficher l'élitisme le plus éhonté quand il s'agit de porter un jugement sur ce qui a longtemps été le pré carré de la caste oisive dont il se dit l'héritier.

Soucieux de remplir sa mission de cerbère chargé de garder les portes d'un royaume en passe de devenir accessible au commun des mortels, Montherlant assume pleinement son

---

<sup>1127</sup> « Rien de moins accidentel que mon goût pour le sport : le jeu manifesté n'était qu'une des expressions de mon jeu intérieur, de cet enjouement, qui est à mes yeux le souverain bien. », *Paysage des Olympiques*, p. 29. Ce terme d'*enjouement*, nous le retrouverons dans une lettre élogieuse qu'il adresse en 1942 à Jean-Louis Vaudoyer, administrateur de la Comédie-Française, dans l'intention de le remercier chaleureusement de lui avoir proposé d'adapter *La Reine morte*, projet grisant à l'heure où le climat serait plutôt à la morosité : « Depuis un quart de siècle, je tiens qu'il me serait facile et plaisant d'écrire en vue de la scène. Mais il y avait un premier pas qui m'ennuyait. Faute d'entrain à tirer les sonnettes des directeurs de théâtre, j'écarterais cette forme d'expression. En m'épargnant le coup de sonnette, vous m'avez lâché dans un monde pour moi frais, où trouver un motif nouveau d'ébrouement (« j'avais écrit d'abord 'enjouement' ») sans gêne, parmi les misères et les angoisses de la France de 1942, car ce que nous donnons dans l'art est comme ce que nous donnons dans l'amour. », voir *La Reine morte*, p. 103-194.

rôle de censeur moraliste et de « père Grognatout<sup>1128</sup> ». Tout en multipliant les piques acerbes à l'encontre des distractions en vogue et des gadgets dernier cri, l'écrivain collet-monté qu'il se targue d'être sait aussi faire preuve d'autodistance. Il entre une part de jeu dans le procès du monde moderne qu'engage inlassablement cet auteur rompu à l'art du contretemps. Le regard somme toute assez complexe qui est porté sur la modernité dans son œuvre nous conduira à nuancer l'image tenace d'un Montherlant contempteur de son temps, emmuré dans sa tour d'ivoire.

Certes, la liste des activités ignorées, vilipendées et tournées en ridicule par l'aristocrate mérite d'être reliée à une logique de classe. Mais la distance avec laquelle l'écrivain se réfère (ou non) aux loisirs adulés par ses aïeux et aux sports chics dont s'amourache la haute société révèle une certaine réticence à l'idée de se soumettre à ce qu'on attend de lui. Sans pour autant déroger aux impératifs du milieu nobiliaire, dont il rappelle le goût pour la généalogie et l'attachement aux pratiques chevaleresques comme l'équitation, notre auteur s'autorise quelques écarts. La classe *joue* dans le choix de tel ou tel loisir mais elle n'a pas réponse à tout, loin s'en faut. L'impertinence avec laquelle Montherlant se conforme aux règles du *noblesse oblige* dissuade le lecteur d'établir des correspondances trop systématiques entre la haute naissance de l'écrivain et ses préférences en matière de loisirs.

Comme pour finir de déjouer les prévisions de son lecteur, l'aristocrate s'entiche de divertissements *populaires*, adjectif dont il conviendra toutefois de souligner les préjugés et les fantasmes qu'il recouvre. La place de choix accordée dans l'œuvre aux stades de banlieue et aux fêtes foraines, symptomatique du désir de se frotter au peuple, sera l'occasion de mettre en avant le mélange de candeur et de cynisme avec lequel le gentilhomme délaisse ou feint de délaisser les mondanités. Sans occulter ce que peut avoir de paternaliste cet attrait pour les jeux de vilains, on se gardera de le ramener systématiquement — avec un sourire en coin ou une moue de dégoût — aux origines aristocratiques<sup>1129</sup> de l'écrivain et à son attirance pour les jeunes garçons<sup>1130</sup>. Les allers-retours fréquents entre culture populaire et culture savante dans l'œuvre nous conduiront à interroger l'antinomie entre les *jeux de princes* et les *jeux de vilains*, *a priori* exacerbée sous la plume d'un écrivain comme Montherlant.

---

<sup>1128</sup> C'est comme cela que sont nommés les vieux ronchons du square Bresson, où Exupère a coutume de passer ses moments de loisir : « Les petits pères Grognatout sont assis en rond sur des chaises, comme s'ils jouaient au furet. », *Un assassin est mon maître*, p. 1112.

<sup>1129</sup> Cela signifierait que l'affection que porte un aristocrate pour un paysan, un ouvrier est par définition biaisée, insincère.

<sup>1130</sup> La *Correspondance* avec Roger Peyrefitte apporte un éclairage indéniable mais nous avons signalé en introduction qu'il serait dangereux d'en faire la clé ultime de l'œuvre.

## CHAPITRE 4

### DES LOISIRS DISQUALIFIÉS

La logique nobiliaire, qui, d'un côté, prédispose notre auteur à se tourner *naturellement* vers des pratiques désintéressées, l'incline, de l'autre, à déplorer la vulgarité des distractions qu'il voit pulluler çà et là. Le besoin profond qu'a l'écrivain de « se créer des répugnances<sup>1131</sup> » mérite d'être mis en relation avec les analyses de Pierre Bourdieu sur la *distinction*. Cette dernière se manifeste en effet avant tout sous une forme négative : « [...] les goûts sont sans doute avant tout des dégoûts, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale ('c'est à vomir') pour les autres goûts, les goûts des autres.<sup>1132</sup> » Montherlant va même jusqu'à faire de l'expression du dégoût l'une des constantes de son œuvre. En 1938, dans *L'Équinoxe de septembre*, il rappelle qu'il n'a eu de cesse, depuis *La Relève*, de vomir ou plutôt de cracher sur la médiocrité et la morale de midinette<sup>1133</sup>. Même attitude condescendante chez le peintre de *La Rose de sable*, pour qui les préoccupations de ses semblables ne sont qu'« un crachat dans un microscope<sup>1134</sup> ».

Parce qu'il affiche une moue dédaigneuse et ose faire la fine bouche, l'homme de qualité se démarque du Français moyen, ingérant tout ce qu'on lui tend avec le même appétit. « Le public de cinéma ne fait aucune discrimination ; il avale tout avec une boulimie égale : le

---

<sup>1131</sup> « Se créer des répugnances », *Le Solstice de juin*, p. 883-886.

<sup>1132</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, op. cit., p. 60.

<sup>1133</sup> « Il y a vingt ans, l'année de la signature du traité de paix, quand tout chez nous commençait de se relâcher avec l'euphorie de la victoire, je terminais une allocution aux anciens élèves de l'École Sainte-Croix, en leur disant que les morts de la guerre, s'ils pouvaient demander quelque chose aux survivants, 'leur demanderaient d'acquiescer avant tout la force et le goût de la force', afin que nous n'ayons pas, quelque jour, à subir une nouvelle hécatombe : ce texte a été recueilli dans *La Relève du matin*. Deux ans plus tard, dans *Le Songe*, je dessinais déjà d'un trait précis le visage de la morale de midinette, et je lui crachais dessus. Depuis lors, je n'ai guère cessé d'y revenir, notamment dans les trois romans de la série des *Jeunes Filles*, qui sont une longue offensive contre l'échelle des valeurs au nom de laquelle on émascule la France », « La France et la morale de midinette », *Essais*, p. 844.

<sup>1134</sup> *La Rose de sable*, p. 401.

beau, le très beau, le médiocre et l'exécrable<sup>1135</sup> », constate-t-il après avoir vu une adaptation de *Don Quichotte* en 1933. La tolérance excessive du spectateur, marquant le triomphe du quantitatif sur le qualitatif, s'explique par l'absence de critères lui permettant de démêler le commun du rare, le vulgaire du distingué. À l'extrême opposé de ce trop bon public, se situerait le héros intransigeant de *Fils de personne*, dont les jugements tranchés en matière de goûts ne laissent aucune place à la discussion. Georges se permet, au grand dam de Gillou, de décréter sur un ton péremptoire que « le sport, c'est bien. Mais la belote, c'est mal<sup>1136</sup> ». Il se pose comme l'un des détenteurs du goût légitime, à même de proscrire, de sélectionner et de hiérarchiser les loisirs susceptibles de plaire à son fils, bien trop influençable pour faire les bons choix.

Cette approche élitiste des loisirs est renforcée par la posture de moraliste de l'écrivain, qui choisit par exemple de regrouper ses *Carnets* de 1958 à 1964 sous le titre *Va jouer avec cette poussière*. Cette formule aux accents bibliques, qu'il reprend, pour l'anecdote, à un journaliste belge, est censée résumer sa « position devant la vie<sup>1137</sup> ». Par certains côtés, Montherlant pourrait s'inscrire dans ce que Colas Duflo nomme une longue « tradition de défiance<sup>1138</sup> », qui, de Juvénal à Pascal, associe le jeu à la paresse et à la vaine agitation. Mais si l'on reconnaît dans ses écrits certains griefs traditionnellement adressés au jeu, certaines réflexions témoignent de l'intérêt que l'écrivain porte au monde qui l'entoure, ne serait-ce que pour dénigrer les loisirs en vogue à son époque. C'est à travers la disqualification d'un certain nombre de divertissements qu'apparaissent les critères sur lesquels s'appuie Montherlant pour distinguer les *bons* des *mauvais* jeux.

---

<sup>1135</sup> *Le Solstice de juin*, p. 884.

<sup>1136</sup> *Fils de personne*, p. 243.

<sup>1137</sup> *Va jouer avec cette poussière*, p. 10.

<sup>1138</sup> Colas Duflo, *Le Jeu : De Pascal à Schiller*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 11.

## 4.1. BELOTE, BOURSICOTAGE ET CHAPARDAGE : LE KIT DU PETIT-JOUEUR

L'exigence de qualité que revendique Montherlant va de pair avec un mépris affiché pour les loisirs faciles, trop accessibles. Seule la clôture, critère dont nous avons souligné l'importance capitale qu'il revêtait aux yeux de Montherlant, offre un rempart efficace contre la menace de dilution du jeu dans le quotidien. L'écrivain ne se montrerait sans doute guère tendre envers ce qu'on appelle aujourd'hui le *hobby*. Cette forme de *ludus*, que la civilisation industrielle a fait naître, Caillois la définit comme une « activité seconde, gratuite, entreprise et continuée pour le plaisir<sup>1139</sup> » mais nécessairement « tributaire de la mode<sup>1140</sup> ». Le jeu, tel que le conçoit Montherlant, doit fortifier la croyance d'appartenir à une élite, ce qui explique probablement son acharnement contre la belote. L'antimunichois de *L'Équinoxe de septembre* dresse un portrait satirique d'un « peuple de joueurs de belote<sup>1141</sup> », préférant se laisser bercer par la voix de miel de Tino Rossi plutôt que de se confronter à l'imminence de la guerre<sup>1142</sup>. « Il vaut mieux épauler un fusil-mitrailleur que jouer à la belote<sup>1143</sup> », écrit l'auteur dès les années trente, sans pour autant croire un instant à l'utilité de la Ligne Maginot. Et c'est bien parce que le héros de *Fils de personne* est un ancien combattant de 1940, emporté dans la débâcle, qu'il s'en prend si violemment à ce sport national. Georges estime en effet qu'« un garçon qui se respecte a autre chose à faire qu'à jouer à la belote<sup>1144</sup> ». Sous la plume du moraliste, le joueur de belote devient le type même du petit-bourgeois bien au chaud dans ses charentaises, par opposition aux figures héroïques du torero et du soldat. La quiétude douillette dans laquelle se complait le *midinet*, coutumier des parties de cartes et des

---

<sup>1139</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 85.

<sup>1140</sup> *Ibid.*

<sup>1141</sup> *L'Équinoxe de septembre*, p. 845.

<sup>1142</sup> Un autre passage de *L'Équinoxe de septembre* dans lequel Montherlant s'en prend aux beloteurs et aux radiophiles est cité dans *De Nuremberg à Nuremberg* (1989), de Frédéric Rossif. Cette citation suit la description du retour glorieux de Daladier après la signature des accords de Munich. Une photographie de Montherlant apparaît à l'écran lorsque Philippe Meyer lit ces quelques lignes de *L'Équinoxe de septembre* : « La France est rendue à la belote et à Tino Rossi. [...] Sur le demi-cadavre d'une nation trahie, sur les demi-cadavres de leur honneur, de leur dignité et de leur sécurité, des hommes, par millions, dansent la danse de Saint-Guy de la Paix. », *ibid.*, p. 833. Dans son roman consacré à l'assassinat du dirigeant SS Reinhard Heydrich, Laurent Binet reprend lui aussi la formule de Montherlant : « La France est rendue à la belote et à Tino Rossi », *HHhH*, Grasset, 2010, p. 72.

<sup>1143</sup> *Garder tout en composant tout*, « Entre les deux guerres (1924-1938) », p. 15-93, p. 74.

<sup>1144</sup> *Fils de personne*, p. 243.



« apéros<sup>1145</sup> », a neutralisé tout ce qui s'apparentait à une quelconque prise de risque, même symbolique. C'est dans l'intention de donner une image saisissante du quotidien de la France petite-bourgeoise des années trente que Claude Chabrol attire l'attention du spectateur sur les parties de belote des Nozière, « nains<sup>1146</sup> » empoisonnés par leur propre fille.

Le jeu de cartes auquel s'attaque Montherlant connaît un succès spectaculaire durant l'entre-deux-guerres. Cet engouement a d'ailleurs inspiré à Albert Willemetz et Charles Carpentier les paroles de « La Partie de Belote », chanson de 1925 interprétée notamment par Mistinguett et par Arletty. Le fait que, comme le dit la chanson, « pour être un type dans la note, il faut jouer à ça », ravive le mépris de l'écrivain pour ce qui est à la mode. Précisons d'emblée que la belote est bien moins associée dans l'esprit de Montherlant au peuple qu'au Français moyen, dans tout ce qu'il peut avoir de mesquin et de gagne-petit. On est bien loin de la Provence gouailleuse de Marcel Pagnol, dont les héros se retrouvent chaque soir, dans un bar du Vieux Port, pour jouer à la manille — l'une des variantes de la belote — et tricher avec effronterie<sup>1147</sup>. Loin aussi du Paris populaire d'avant-guerre que fait revivre Eugène Dabit dans *Hôtel du Nord*, roman publié en 1929 dans lequel les parties de manille servent à Mimar et à Pluche « de prétexte pour boire<sup>1148</sup> » et oublier le « turbin<sup>1149</sup> ».

L'opposition, sur laquelle revient Pierre Bourdieu, entre la belote et des loisirs plus *chics* comme le bridge, « dont la pratique croît à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie sociale<sup>1150</sup> », conduit à voir dans le choix des jeux de société un indicateur sociologique assez fiable. Chez Ségur et Barbey, les allusions récurrentes au bridge et au *whist*<sup>1151</sup>, son ancêtre anglais, offraient par exemple au lecteur un aperçu des passe-temps de la haute société. Montherlant, qui n'a pas connu la mode du *whist*, n'est manifestement guère porté sur le bridge. Mais l'écrivain ne manque pas d'associer le jeu d'échecs au raffinement aristocratique

---

<sup>1145</sup> *Carnet XXXV* (1938-1939), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1255-1273, p. 1269.

<sup>1146</sup> Claude Chabrol, *Violette Nozière* (1978). « Vous êtes des nains ! », s'écrie Violette, interprétée par Isabelle Huppert, avant d'empoisonner ses parents.

<sup>1147</sup> Nous pensons en particulier à la célèbre réplique « Tu me fends le cœur » que César, interprété au cinéma par Raimu, prononce lors de la partie de manille du troisième acte, dans l'intention de faire comprendre à Escartefigue, son coéquipier, que Panisse va couper à cœur, Marcel Pagnol, *Marius* (1929), Presses Pocket, 1976, p. 197.

<sup>1148</sup> Eugène Dabit, *L'Hôtel du Nord* (1929), Gallimard, « Folio », 1990, p. 40.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1150</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>1151</sup> Le *whist* est, avec le croquet et le billard, l'un des loisirs que pratique le plus assidûment la Comtesse de Ségur, résidant au château des Nouettes entre 1821 et 1872. Voir l'article « Jeux » de Claudine Beaussant dans le *Dictionnaire de la Comtesse de Ségur, Œuvres*, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 809-1007, p. 918. Pour ce qui est du lien étroit entre *whist* et aristocratie chez Barbey, nous nous appuyons sur le passage, déjà cité en première partie, de la nouvelle des *Diaboliques* intitulée « Les Dessous de cartes d'une partie de *whist* », *op. cit.*, p. 171-222.

et au goût de la difficulté, qualités réservées aux êtres d'exception. De même qu'un « champion aux échecs ne s'attaque pas à un débutant ou à un étourdi, un libertin ne trouve aucun plaisir à conquérir une femme facile<sup>1152</sup> », peut-on lire dans *Les Jeunes Filles*. En d'autres termes, le vulgaire coureur de jupons est à la séduction ce que l'amateur de belote est au Jeu. Mais le dégoût du facile et du routinier, distinguant selon Montherlant le *grand* du *petit* joueur, reste un luxe, luxe que ne peut se permettre le modeste employé de *Paludes*. Richard doit se contenter de parties de loto en famille pour égayer un tant soit peu une existence nécrosée par la nécessité. Lors de ces fameuses soirées, durant lesquelles « tout le monde joue<sup>1153</sup> », y compris la grand-mère aveugle, qui « compte pour du beurre<sup>1154</sup> », le jeu n'est qu'un pis-aller. Le loto est un passe-temps tout aussi prévisible que les journées de copiste de Richard. Ce spectacle désolant arracherait presque des larmes au narrateur, qui, lui, a le temps de s'interroger sur la manière dont il pourrait rompre la monotonie du quotidien et « [s]e créer des surprises.<sup>1155</sup> » L'allusion au loto revient sous la plume de Gide dans *Robert*, au moment où le héros éponyme évoque son enfance à Perpignan. Le « loto-dauphin<sup>1156</sup> » est l'un des rares jeux que Robert et sa sœur trouvent chez leur vieille tante, à qui ils doivent rendre visite chaque semaine.

Un piètre boursicoteur comme M. Auligny trouverait assurément sa place parmi les joueurs de loto et de belote. Le père du héros de *La Rose de sable* s'efforce tant bien que mal de donner du piquant à sa vie de retraité mâconnais. Ce rebelle sur le tard ne quitte plus ses pantoufles et son « vieux pantalon où l'urine a[vait] brûlé et jauni la braguette<sup>1157</sup> ». S'il a, tout au long de sa lente carrière administrative, joué la carte de la droiture, c'est tout bonnement parce qu'il n'avait pas d'autre choix. Il n'était pas assez malin pour tirer son épingle du jeu et contourner les règles sans se faire démasquer. « Posez à l'honnête homme. Posez, posez sans défaillance. Il en restera toujours quelque chose<sup>1158</sup> » : le conseil qu'adresse au lecteur le narrateur de *La Rose de sable* n'est pas sans rappeler le pragmatisme amoral de

<sup>1152</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 77-78.

<sup>1153</sup> André Gide, *Paludes* (1895), *Romans et récits I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 257-326, p. 275.

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>1156</sup> « Ma sœur et moi nous caressions ses chiens et ses chats : nous allions pêcher des poissons rouges dans un bassin oblong, au fond d'un petit jardin, surveillés de loin par ma mère et par ma tante. Nous amorcions nos lignes avec de la mie de pain parce que les vers nous dégoûtaient et que nous craignions de nous salir. C'est peut-être pourquoi nous rentrions toujours bredouilles. Nous recommencions néanmoins chaque dimanche et ne quittions nos lignes que lorsque la tante nous appelait pour le goûter. Ensuite une partie de loto-dauphin nous menait jusqu'à l'heure du départ. », André Gide, *Robert* (1930), *Romans et récits II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 645-680, p. 652.

<sup>1157</sup> *La Rose de sable*, p. 35.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 32.

certaines des *Maximes* de La Rochefoucauld. À ceci près que les vertus de M. Auligny sont moins des vices déguisés que des faiblesses masquées. Bien décidé à rompre avec son image de brave fonctionnaire, ce retraité se livre, en cachette, à une série d'opérations financières toutes aussi désastreuses les unes que les autres. Il tente de se prouver qu'il peut, lui aussi, jouer les cachotiers et mener une double vie. Mais les imprudences de « bébé Auligny<sup>1159</sup> » finissent par coûter cher, ce qui lui vaut de sévères réprimandes de son épouse. C'est aussi pour pimenter sa vie routinière que Pierre Mercadier, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, se lance dans la spéculation boursière, qui est pour lui « le plus abstrait, le plus nu de tous les jeux.<sup>1160</sup> » Comme pour Auligny, le fait de dissimuler cette occupation à sa femme décuple son plaisir et lui procure une « satisfaction plus subtile, plus raffinée<sup>1161</sup> » que ne le feraient d'éventuelles maîtresses. Pour prolonger le parallèle entre Auligny et le héros d'Aragon, il faudrait ajouter que Mercadier, ruiné à la suite du krach de Panama, est lui aussi contraint de passer aux aveux.

La frustration d'un pauvre bougre comme Auligny ne date pas d'hier. Elle s'était manifestée, bien avant la retraite, par une nette tendance à la kleptomanie :

M. Auligny se rattrapait comme il pouvait de ne savoir pas voler d'une façon digne de son rang. En premier lieu, il s'appropriait des feuilles de buvard dans les bureaux de poste, et des plumes, et à l'occasion une pelote de ficelle ou une bouteille d'encre, à son administration. Notons que, si M. Auligny volait, c'était pour se montrer à soi-même qu'il en était capable, et non pour posséder ceci ou cela : il s'agissait essentiellement de se faire la preuve qu'on pouvait *rouler* quelqu'un.<sup>1162</sup>

Ce chapardeur se console comme il peut d'avoir toujours joué *régulier*. Il vole des objets sans valeur sur son lieu de travail. On imagine ce personnage de comédie suer à grosses gouttes en glissant dans la poche de son veston une pelote de ficelle, avant de laisser échapper un long soupir de satisfaction. La médiocrité de ce genre de larcins fait de lui l'exemple même du petit joueur, à l'opposé d'un risque-tout comme Don Juan, finissant par mourir de ses « caracoles<sup>1163</sup> ». Les chapardages d'Auligny ne sont toutefois pas dénués de grandeur : ils ont le mérite d'être désintéressés. Il n'est pas question de voler *utile*, principe qu'applique d'ailleurs le trio infernal des *Enfants terribles*, entassant à l'hôtel « anneaux de tringles, tournevis, commutateurs, étiquettes et espadrilles pointure 40<sup>1164</sup> ».

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1160</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>1161</sup> *Ibid.*

<sup>1162</sup> *La Rose de sable*, p. 32-33.

<sup>1163</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1016.

<sup>1164</sup> Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, *op. cit.*, p. 56.

Le degré de tolérance de Montherlant varie d'un cas à l'autre. L'auteur n'a pas une once de sympathie pour le joueur de belote, emblème d'une France lâche et émasculée. Il se montre moins dur envers le voleur de papier buvard de *La Rose de sable*. Les « bêtises<sup>1165</sup> » d'Auligny ont le mérite de raccrocher le personnage à la vie. Elles attestent qu'il est encore capable de relever des défis, si dérisoires soient-ils. « Ça soutient<sup>1166</sup> », confie Colle d'Épate à Exupère, en glissant sous sa cape un briquet sur le comptoir d'un marchand de tabac. Conscient d'appartenir davantage à la catégorie des charlatans de bas étage qu'à celle des aventuriers de haut vol, Colle emploie pourtant le verbe *soutenir*, comme pour montrer que ses petits délits l'aident à se redresser et à se tenir droit. Il rejoint sur ce point le kleptomane décrit dans l'un des fragments de *Tous feux éteints* :

Il y avait vingt ans que ce monsieur distingué, cultivé, bien-sous-tous-rapports, était kleptomane, faiseur de chèques sans provision, ne sortant de prison que pour y rentrer. Parlant de ses délits, il me disait : 'Qu'est-ce que j'aurais, si je n'avais pas ça !' C'est ce qu'on peut dire de toutes les passions. Les magistrats le savent-ils bien ?

Quasi moribond, il volait toujours. Il disait : 'Il n'y a que ça qui me maintienne à la surface de la vie !' On le pinçait et le relâchait. Il remboursait quand, comme et autant qu'il pouvait car il était très bien, comme je l'ai dit.<sup>1167</sup>

Le terme de *remontant*, dans tout ce qu'il peut comporter de prosaïque, serait le plus à même de qualifier ce que représente le vol compulsif pour ce gentilhomme. À l'instar de Colle, le chapardeur des *Carnets* nous renvoie indirectement à l'idéal de hauteur de l'écrivain et à sa hantise de l'affaissement. N'oublions pas que Montherlant est lui aussi à la recherche de « pensées qui soutiennent<sup>1168</sup> », susceptibles de le guider « dans le chaos des événements.<sup>1169</sup> » Au moins Colle a-t-il le courage de ne pas se voiler la face. Cette lucidité fait par exemple cruellement défaut à ceux qui refusent d'admettre que la peur est ce qui les motive à ne pas rompre les chaînes de lettres qu'ils reçoivent dans leur courrier.

---

<sup>1165</sup> *La Rose de sable*, p. 36.

<sup>1166</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1164.

<sup>1167</sup> *Tous feux éteints*, *Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, p. 70.

<sup>1168</sup> « Les Pensées qui soutiennent », *Le Solstice de juin*, p. 888-889.

<sup>1169</sup> *Ibid.*

## 4.2. LES CHÂÎNES DE LETTRES : DUPERIES EN SÉRIE ET GOGOS<sup>1170</sup> ENCHAÎNÉS

Si nous choisissons de nous arrêter sur la critique des lettres-chaînes, canular dont il n'est question que dans un passage des *Carnets*<sup>1171</sup>, c'est d'abord parce qu'elle peut paraître surprenante de la part d'un auteur dont l'œuvre fourmille de polissons. Après avoir vu Denie uriner dans le vin de messe et Souplier offrir des « bonbons à péter<sup>1172</sup> » à ses camarades, on se dit que ce n'est pas ce genre de courrier-piège qui offusquerait un auteur ne cachant guère sa sympathie pour les experts en farces et attrapes. D'autant plus qu'en matière de lettres, le libertin des *Jeunes Filles* ne fait pas dans la dentelle. Non seulement il ne répond aux missives de ses admiratrices que quand l'envie lui en prend mais il fait écrire à sa potentielle future épouse une « lettre-parachute<sup>1173</sup> » destinée à faciliter la procédure du divorce. La rédaction d'une fausse lettre, épisode qui se présentait chez Mme de La Fayette comme un intense moment d'intimité entre Mme de Clèves et le duc de Nemours<sup>1174</sup>, se mue en belle partie de rigolade. En prenant soin de faire quelques fautes d'orthographe, Maître Dubouchet et son *client* écrivent le brouillon de la lettre de rupture que devra recopier la petite Dandillot. Mais Costals, à la différence des auteurs de chaînes de lettres, ne pousse pas le vice jusqu'à faire croire aux épistolières que la vie de leurs proches est en jeu :

Cette chaîne a été commencée par un facteur des postes, à Kokomo (Ohio). Recopiez neuf fois la liste de ces noms, et envoyez les neuf listes à des personnes auxquelles vous voulez du bien. Il vous arrivera un malheur, à vous ou à quelqu'un que vous aimez, si vous brisez cette chaîne.<sup>1175</sup>

L'emploi de l'impératif et les menaces sur lesquelles s'achève cette lettre ne semblent pas laisser au pauvre *quidam* qui la reçoit d'autre choix que de prendre ce jeu très au sérieux.

---

<sup>1170</sup> Nous trouvons ce terme sous la plume de Montherlant, à propos de la nièce de Léon de Coantré. Dans *Les Célibataires*, l'auteur souligne en effet le « côté gogo » de Mlle de Bauret, laquelle a contre toute attente plutôt réussi dans le monde des affaires, p. 818.

<sup>1171</sup> « Chaînes », *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1023-1062, p. 1051-1053.

<sup>1172</sup> *Les Garçons*, p. 613.

<sup>1173</sup> *Le Démon du bien*, p. 1276.

<sup>1174</sup> La réécriture de la lettre du vidame de Chartres, qui ne trompera guère la reine, est avant tout pour Mme de Clèves et M. de Nemours l'occasion de se retrouver en tête à tête et de s'avouer à demi-mots et à l'abri des regards, leurs sentiments : « Comme il n'avait point eu encore de si agréables moments, sa vivacité en était augmentée, et quand M<sup>me</sup> de Clèves voulut commencer à se souvenir de la lettre et à l'écrire, ce prince, au lieu de l'aider sérieusement, ne faisait que l'interrompre et lui dire des choses plaisantes. M<sup>me</sup> de Clèves entra dans le même esprit de gaieté, de sorte qu'il y avait déjà longtemps qu'ils étaient enfermés, et on était déjà venu deux fois de la part de la reine dauphine pour dire à M<sup>me</sup> de Clèves de se dépêcher, qu'ils n'avaient pas encore fait la moitié de la lettre. », Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678), Droz, 1946, p. 118.

<sup>1175</sup> « Chaînes », *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1051-1052.

Cette plaisanterie de mauvais goût aurait probablement déplu au goujat des *Jeunes Filles*, qui, à l'en croire, sait s'arrêter quand le jeu devient trop cruel. Lorsqu'il apprend l'état de santé préoccupant de Solange, le libertin se dit prêt à « sortir du canular<sup>1176</sup> » et à l'épouser. Bien qu'il ne tienne pas sa promesse, la souffrance de Mademoiselle Dandillot ne l'amuse guère. Costals aime jouer de vilains tours mais quand il y a mort d'homme ou, dans ce cas précis, « amaigrissement, furonculose et décalcification<sup>1177</sup> » de jeune fille, ce n'est plus du jeu. L'humour potache, pour lequel Montherlant a une grande tendresse, ne doit pas quitter la sphère de la légèreté et de la franche rigolade. Le penchant de Costals pour les plaisanteries qui « sentent le carabin<sup>1178</sup> » n'est pas sans lien avec les canulars de la bande de gais lurons décrite par Jules Romains. Il faut d'emblée nuancer ce rapprochement en rappelant que le libertin de Montherlant, à de rares exceptions près, choisit de faire cavalier seul. On ne compte, dans toute la tétralogie, qu'une lettre dans laquelle Costals sollicite l'aide de sa « chère Guiguitte<sup>1179</sup> » pour duper Andrée. En revanche, dans *Les Copains*, roman publié en 1913 et dédié à tous ceux qui l'ont choisi comme « Conseiller de la Joie et Bréviaire de la Sagesse Facétieuse<sup>1180</sup> », le goût pour les défis saugrenus cimente solidement le groupe. Par exemple, deux de ces joyeux drilles se mettent d'accord pour faire un pari sur la contenance des pichets de vin servis par le patron d'un bar. Cette « ruse d'ivrogne<sup>1181</sup> » est censée leur permettre de boire à l'œil. Mais le passage le plus significatif est sans aucun doute celui où cette bande loufoque déclare la guerre aux villes d'Ambert et d'Issoire, tout simplement parce qu'elles ont l'air de deux gros yeux menaçants sur la carte de France. Les héros de Jules Romains échafaudent en effet un plan destiné à rabattre le caquet de ces deux sous-préfectures du Puy-de-Dôme. Les trajets en vélo, « coude à coude<sup>1182</sup> », les « réunions plénières<sup>1183</sup> » et les pique-niques en forêt sont surtout pour eux l'occasion de célébrer leur amitié dans la joie et la bonne humeur.

Le canular des chaînes de lettre n'a, d'après Montherlant, rien d'amusant. Le destinataire est contraint de se plier à une série de consignes arbitraires. On serait effectivement bien en peine d'expliquer pourquoi il faut recopier neuf fois la lettre et pas dix. Parce qu'il se dit que cela peut lui éviter un malheur quelconque, l'homme dont il est question

---

<sup>1176</sup> *Les Lépreuses*, p. 1389.

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 1386.

<sup>1178</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 952.

<sup>1179</sup> *Les Lépreuses*, p. 932.

<sup>1180</sup> Jules Romains, *Les Copains* (1913), Gallimard, « Folio », 1922, p. 3.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>1183</sup> *Ibid.*, p. 70.

dans les *Carnets* décide de faire taper cette lettre par sa secrétaire dès le lendemain. « Qu'est-ce que ça coûte ?<sup>1184</sup> », ne manque pas de lui faire remarquer son épouse. Cette dernière le persuade de suivre les lois moutonnières et de ne pas jouer les téméraires. Alors que la farce dont est victime le retraité de *Brocéliande* lui a réinsufflé de l'énergie en lui faisant « relever un peu la tête<sup>1185</sup> », un canular aussi médiocre que la lettre-chaîne pousse le destinataire non à se singulariser mais à faire comme tout le monde. Au moins Persilès aura-t-il eu, avant de se suicider, la sensation d'avoir goûté un peu à la hauteur, satisfaction refusée au dindon des *Carnets*. L'image de centaines d'êtres humains occupés à réécrire servilement, mot pour mot, une lettre absurde offre à l'auteur un raccourci saisissant de la pression qu'exercent l'opinion et la mode. N'est-ce pas aussi sous l'influence néfaste du « vouloir-plaire<sup>1186</sup> » que l'homme abandonne sa liberté de célibataire pour *s'enchaîner* à une femme ? Les chaînes de lettres pourraient bien, sous la plume de Montherlant, renvoyer aux chaînes conjugales<sup>1187</sup> et aux conventions sociales.

Outre qu'il réveille la médiocrité et la crédulité de chacun, un attrape-nigaud comme les chaînes de lettres grignote sournoisement les heures dévolues au repos et au loisir. Ce genre d'activités « biophages<sup>1188</sup> » ronge l'existence de l'homme moderne, pourtant persuadé de gagner du temps et de rentabiliser ses heures. Le cas décrit dans « Chaînes » est sur ce point exemplaire. L'homme, « qui a travaillé tout le jour<sup>1189</sup> », se rassure en se disant qu'il délèguera cette tâche à sa secrétaire. Il n'a pas le courage de reconnaître que ces lettres lui auront gâché une bonne partie de la soirée et donc de son temps libre. Montherlant ne pouvait prévoir que ces chaînes, circulant désormais sous forme électronique, sont devenues encore plus difficiles à briser puisque leur propagation n'est plus limitée et freinée par l'achat de timbres et par l'envoi postal. Le message, qu'il vienne de Kokomo ou d'ailleurs, peut être redistribué par de supposés bons samaritains à des centaines de personnes en quelques secondes. Cette duperie en chaîne nous paraît d'autant plus intéressante à mentionner qu'elle offre une version bien triste des courses de relais, tant célébrées par l'auteur des *Olympiques*.

---

<sup>1184</sup> « Chaînes », p. 1052.

<sup>1185</sup> *Brocéliande*, p. 992.

<sup>1186</sup> *Les Lépreuses*, p. 1539.

<sup>1187</sup> Nous reprenons ici la traduction du titre du film de Joseph L. Mankiewicz sorti en 1949, *A Letter to three wives*. Bien que le film ne soit pas contemporain du texte de Montherlant, datant de 1937, nous y faisons référence car il mêle étroitement l'écriture épistolaire à une réflexion sur le mariage. La lettre écrite par Addie Ross, séductrice notoire, suffit à ébranler la confiance de trois femmes et à jeter le doute sur la fidélité de leur mari respectif.

<sup>1188</sup> « Les biophages », *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1047-1051.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 1051.

Il n'est plus question de la « parfaite solidarité<sup>1190</sup> » et du « grand accord humain<sup>1191</sup> » entre les coureurs. Le passage de relais est ici motivé par la peur et la superstition. Loin de former « un seul bloc moteur à huit bielles<sup>1192</sup> », comme le soulignait Paul Morand en décrivant le passage du témoin d'une main à l'autre au début de *Champions du monde*, les dupes de ce type de courrier sont renvoyées à leur propre solitude. Cette chaîne a beau se diffuser dans le monde entier, elle ne favorise aucunement le dialogue entre le facteur de l'Ohio, qui l'a initiée, et tous ceux qui la prolongeront. Parce qu'il est prisonnier de ces « 'chaînes' bien nommées<sup>1193</sup> », le père de famille décrit dans les *Carnets* est mal placé pour faire la leçon à son fils lorsque ce dernier refuse de traverser le jardinet sous prétexte qu'il s'y cache un ours. Cette anecdote, qui s'apparente à un apologue, peut se lire comme une dénonciation de la superstition, laquelle peut conduire aussi à acheter des billets de loterie le vendredi 13 au motif que cela porte chance. Conscients que l'imminence d'un vendredi 13 nourrit tous les fantasmes, les organisateurs de la loterie fixent le tirage à cette date et « toute la publicité est faite là-dessus<sup>1194</sup> », stratégie encore utilisée aujourd'hui par la Française des Jeux.

---

<sup>1190</sup> « Les Coureurs de relais », *Les Olympiques*, p. 331-333, p. 331.

<sup>1191</sup> *Ibid.*

<sup>1192</sup> Paul Morand, *Champions du monde*, *op. cit.*, p. 15 : « Le travail en commun les avait fondus en un seul bloc moteur à huit bielles. Il ne leur venait pas à l'idée de briller individuellement, d'exister en dehors du groupe. Ils suaient une même sueur. Ils exhalaient une même odeur de cuir chaud. »

<sup>1193</sup> « Chaînes », p. 1052.

<sup>1194</sup> « La Loterie 'Nationale' » (1942), *Textes sous une occupation* (1953), *Essais*, p. 1455-1461, p. 1455.



### 4.3. LA LOTERIE, SUPERCHERIE NATIONALE ET VERTU EN TROMPE-L'ŒIL

La loterie se rapproche de la belote en ce qu'elle est pour Montherlant l'une des distractions favorites du petit-joueur, bien trop froussard pour chercher l'aventure là où elle se trouve. Il n'est guère surprenant que le fils de Georges, adepte de la belote, joue également à la loterie, autre faute de goût qui a le don d'offusquer son père. S'ajoutant au Pernod, au jeu de cartes et à *Paris-Soir*<sup>1195</sup>, dont Gillou est un fervent lecteur, le billet de loterie vient compléter la panoplie du petit-bourgeois de 1940. Conscient qu'il risque d'être sermonné par Georges, le jeune garçon demande à la femme de chambre de garder son billet, en échange de quoi il lui fera l'immense privilège de lui révéler « la combine pour entrer au Cinéphone sans payer.<sup>1196</sup> » Il faut dire que la chanson du film *Le Roi des resquilleurs*, interprétée en 1930 par Georges Milton, est à l'époque sur toutes les lèvres. Pour l'auteur des *Carnets*, cette chanson ne fait « qu'incruster davantage encore, dans la tête des Français, les formules types de leur médiocrité.<sup>1197</sup> » Lorsqu'il se faufile dans la salle de cinéma, l'adolescent de *Fils de personne* ne fait que suivre l'exemple de Bouboule, héros fauché et débrouillard. L'argent qu'il économise en resquillant, Gillou le gaspille dans des billets de loterie. Avidé de frissons bon marché, le petit joueur ne se rend pas compte que les sommes qu'il dépense régulièrement dans l'espoir de gagner le *jackpot* font de lui un dupé parmi d'autres. Si le héros du *Chaos et la nuit* ressent une telle satisfaction à l'idée de toucher l'héritage de sa sœur, c'est que cet argent lui fait penser au pactole « qui aurait pu tomber du ciel depuis un an qu'il s'était mis à acheter des billets de la loterie nationale.<sup>1198</sup> » Toute l'ironie du narrateur réside dans l'emploi du conditionnel passé, laissant entendre que Celestino fait pour le moment partie des *cent pour cent de perdants qui ont tenté leur chance*. Mais ce qui insupporte au plus haut point l'écrivain, c'est que cette escroquerie soit auréolée de toutes les vertus par un gouvernement qui ne se gêne pas pour s'enrichir sur le dos de joueurs naïfs. Nous nous référons ici à un

---

<sup>1195</sup> *Fils de personne*, p. 242.

<sup>1196</sup> *Ibid.*

<sup>1197</sup> *Garder tout en composant tout*, « Les années de guerre (1939-1944) », p. 95-161, p. 112-113 : « J'aimerais le gouvernement qui apprenant qu'un pitre de music-hall chante une chanson dont le titre est : *J'ai ma combine*, interdirait cette chanson. Motif : ne pas incruster davantage encore, dans la tête des Français, les formules types de leur médiocrité. »

<sup>1198</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 945.

article de 1942<sup>1199</sup>, refusé par plusieurs journaux de Paris, dans lequel l'écrivain s'en prend à cette supercherie destinée à renflouer les caisses de l'État. L'épithète *national* est bien commode « quand la marchandise est mauvaise : elle la couvre.<sup>1200</sup> » Cet adjectif magique sert en quelque sorte d'enrobage pour « nous faire adopter la camelote.<sup>1201</sup> »

Rappelons néanmoins que la loterie nationale ne date pas de Vichy. Elle est instaurée par la loi de finances du 31 mai 1933 dans le but de verser leur pension aux anciens combattants<sup>1202</sup>. Le premier tirage a lieu en novembre 1933, au Trocadéro, devant un parterre de cinq milles personnes<sup>1203</sup>. Quelques mois avant, Jean Giraudoux, dans *Intermezzo*<sup>1204</sup>, se moquait déjà de la loterie mensuelle rythmant la morne existence des citoyens de la bourgade dont il nous présente le médiocre personnel. Positiviste jusqu'au bout des ongles, le Maire est offusqué par la zizanie que sème dans sa paisible circonscription l'intrusion de puissances occultes. Les enfants refusent de se faire maltraiter par leurs parents, les épouses quittent leurs maris ivrognes, et comble du scandale, les pauvres se mettent à gagner à la loterie<sup>1205</sup>. Ce divertissement, auquel il est fait allusion à deux reprises dans la pièce<sup>1206</sup>, devient sous la plume de Giraudoux l'emblème de l'hypocrisie petite-bourgeoise. L'irritation devant l'engouement que connaît la loterie dans les années trente et quarante se combine chez Montherlant au désir de se tenir à distance de l'actualité. L'écrivain confère à sa critique une dimension atemporelle, en adéquation avec sa conception cyclique de l'Histoire. Lorsqu'il qualifie la loterie de « religion pour le peuple<sup>1207</sup> » et attire notre attention sur « l'appât

---

<sup>1199</sup> « La Loterie 'Nationale' », p. 1455-1461.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 1458.

<sup>1201</sup> *Ibid.*

<sup>1202</sup> Gabrielle et Reuven Brenner reviennent sur la création de la loterie nationale en France dans la première partie de leur ouvrage consacrée à « L'Histoire mouvementée des loteries », *Spéculation et jeux de hasard, Une histoire de l'homme par le jeu*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 1-28, p. 27.

<sup>1203</sup> L'historien Johann Chapoutot rappelle la médiatisation dont a fait l'objet le premier tirage de la loterie nationale, le 7 novembre 1933. Paul Bonhoure, originaire de Tarascon, touche la somme de cinq millions de francs et abandonne son métier de coiffeur. Voir l'émission « Les oubliettes du temps » du mercredi 7 novembre 2012, <http://www.franceinter.fr/emission-les-oubliettes-du-temps-7-novembre-1933-premier-tirage-de-la-loterie-nationale>, consulté le 10/07/2012.

<sup>1204</sup> La pièce de Giraudoux est représentée pour la première fois le 1<sup>er</sup> mars 1933 au Théâtre Louis Juvet, voir à ce sujet la notice rédigée par Hélène de Saint Aubert dans *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 293-294.

<sup>1205</sup> « LE MAIRE : Nous avons tiré l'autre dimanche notre loterie mensuelle, c'est le plus pauvre qui a gagné le gros lot en argent, et non le gagnant habituel, M. Dumas, le millionnaire, qui d'ailleurs a fort bien tenu le coup ; c'est notre jeune champion qui a gagné la motocyclette et non la supérieure des bonnes sœurs à laquelle elle échéait régulièrement. [...] », Jean Giraudoux, *Intermezzo* (1933), Le Livre de Poche, 2010, p. 21.

<sup>1206</sup> À l'acte III, scène 1, le guet-apens orchestré par les fonctionnaires de la ville pour éliminer le spectre dont s'est éprise Isabelle suscite l'impatience du Maire, qui se voit dans l'obligation de renoncer à l'une de ses missions favorites : « [...] vous me faites manquer le tirage de notre loterie mensuelle, que jusqu'ici j'ai toujours présidé et auquel on procède en ce moment à la mairie. », *ibid.*, p. 116.

<sup>1207</sup> « La Loterie 'Nationale' », p. 1457.

qu'elle offre à la fainéantise<sup>1208</sup> », Montherlant s'inscrit dans la tradition de Juvénal et des moralistes antiques. On pourra évoquer, à ce propos, la politique d'incitation aux jeux menée par Auguste pour rénover la ville de Rome. Les travaux de Paul Veyne sur l'évergétisme ont montré à quel point les récréations octroyées à la plèbe, analogues à « ces 'bordées' qu'un chef militaire accorde de temps en temps à ses hommes<sup>1209</sup> », contribuaient à entretenir le prestige des dirigeants. Dans son article de 1942, Montherlant réactive un certain nombre de *topoi* moralistes dans le but de dénoncer précisément les subterfuges auxquels recourt l'État Français pour plumer le pigeon, lui aussi *national*.

La publicité joue un rôle central dans cette supercherie. « Vous n'avez pas le droit de refuser cinq millions si la chance vous les offre<sup>1210</sup> » est un slogan sur lequel s'arrête l'écrivain, en vue de souligner tout ce qu'il recèle de mensonger. Il n'est plus question d'une invitation à tenter sa chance mais d'un ordre, ce qui va à l'encontre même de la définition de l'activité ludique, fondée sur la libre adhésion du joueur. L'efficacité de cette formule repose sur le détournement fallacieux du pari pascalien puisqu'il s'agit de démontrer qu'il est bien plus avantageux de croire en la victoire, et donc d'acheter un billet de loterie, que de laisser passer sa chance. D'aucuns diront que Montherlant ne s'est pas privé, lui non plus, de reprendre le pari de Pascal dans une perspective hédoniste et individualiste. Il fait dire à son Don Juan que « tout ce qui n'est pas risqué est perdu.<sup>1211</sup> » Mais l'exaspération de l'écrivain nous paraît surtout venir de l'usage mercantile qui est fait du bon mot et de la formule frappante dans les slogans publicitaires. Ces derniers apparaissent comme une version avilie des sentences dont usent abondamment ses héros. On voit mal le roi Ferrante un bouquet à la main et le sourire aux lèvres, lancer un « dites-le avec des fleurs<sup>1212</sup> », après avoir énoncé amèrement que tout n'était en ce bas-monde que « reprise, refrain, ritournelle.<sup>1213</sup> »

Qu'on escroque les « M. Gogo pour la vie<sup>1214</sup> » passe encore, mais qu'on présente l'achat d'un billet de loterie comme une action vertueuse est le comble de l'abjection. « En prenant un billet, vous ferez une bonne affaire et une bonne action<sup>1215</sup> », peut-on lire dans les revues de l'époque. Parce qu'une partie de l'argent est reversée à une œuvre de bienfaisance,

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 1459.

<sup>1209</sup> Paul Veyne, *Le Pain et le cirque, Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 1976, p. 374.

<sup>1210</sup> « La Loterie 'Nationale' », p. 1457.

<sup>1211</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1040.

<sup>1212</sup> Le narrateur du *Chaos et la nuit* mentionne ce slogan lorsqu'il fait allusion au fleuriste de la rue Michelet devant lequel passent les étudiantes pour se rendre aux Facultés, p. 117.

<sup>1213</sup> *La Reine morte*, p. 139.

<sup>1214</sup> *Fils de personne*, p. 242.

<sup>1215</sup> « La Loterie 'Nationale' », p. 1457.

le nigaud qui jouera à la loterie aura l'impression de faire d'une pierre deux coups. C'est encore « au nom de la vertu<sup>1216</sup> » qu'on envoie en prison le petit marchand forain, qui, lui au moins, ne se drapait pas dans la charité pour vider les poches de badauds trop crédules. Il est intéressant de constater qu'à la même époque, Paul Morand, dans l'une des chroniques de ses *Excursions immobiles*, se montre bien moins sévère que Montherlant à l'égard de cette distraction « vieille comme le monde<sup>1217</sup> ». L'exposition des *Loteries d'hier et d'aujourd'hui*, à laquelle il dit avoir assisté à l'Orangerie, lui inspire plutôt des réflexions bienveillantes et amusées. Il n'hésite pas à décrédibiliser l'argument de la morale, usé jusqu'à la corde et invoqué aussi bien par les républicains que par certains défenseurs de la Révolution nationale :

[...] d'abord la loterie est populaire et ne choque que des esprits scrupuleux ; immorale dans ses méthodes, elle peut ne pas l'être dans ses fins (loteries religieuses, de bienfaisance) ; elle a servi à payer d'utiles dépenses (ponts, hôpitaux, guerre de Succession d'Espagne, etc.). Elle a doté Paris de pompes à incendie ; elle n'éteint d'ailleurs pas que le feu, elle a aussi souvent éteint les dettes de l'État.<sup>1218</sup>

Paul Morand, ambassadeur de Vichy à Bucarest puis à Berne, énumère les bons et loyaux services qu'a rendus aux gouvernements successifs cet auxiliaire précieux. Contrairement à Montherlant, il ne rattache pas cette démarche à une forme de « pharisaïsme bourgeois<sup>1219</sup> ». Le moraliste de *Textes sous une Occupation* s'en prend en particulier au tirage de la Loterie, spectacle dégoulinant de bonnes intentions. Les orphelins maigrelets de l'Assistance publique choisis pour tirer les numéros gagnants doivent faire pleurer dans les chaumières. Le développement des médias contribue à l'essor de ces jeux pleins de bons sentiments. Dans *Masques*, film de Claude Chabrol sorti en 1986, le bien nommé Christian Legagneur, détournant sans vergogne l'héritage de sa filleule, a la bonté d'offrir un beau voyage aux vieillards qui viennent chanter dans son jeu télévisé. Le plateau de l'émission *Bonheur pour tous*, saturé de cœurs, n'a rien à envier à la salle de tirage décrite par Montherlant. Il suffit là aussi de gratter un peu la couche de vernis rose pour entrevoir tout ce que recèle de sordide ce genre de divertissements.

L'écrivain, dont on a déjà mentionné l'attachement aux rituels et aux survivances du sacré, ne peut cacher son énervement en apprenant qu'un vulgaire tirage de loterie porte le

---

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 1458.

<sup>1217</sup> Paul Morand, « La Chasse au trésor », *Excursions immobiles* (1944), *Œuvres*, Flammarion, 1981, p. 633-634, p. 633.

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p. 634.

<sup>1219</sup> « La Loterie 'Nationale' », p. 1457.

nom pompeux de « cérémonie<sup>1220</sup> ». En dévoilant les coulisses de ce jeu encensé par la presse, l'auteur se propose de dépister les contrefaçons du sacré. La célébration des *dieux du ring* et des *monstres sacrés* d'Hollywood traduit le besoin de placer certaines personnes au-dessus de l'humanité ordinaire, besoin à la source de ce que l'ethnologue Jean Cazeneuve nomme « le sacré à la petite semaine<sup>1221</sup> ». Pour Montherlant, il est intolérable que les moindres faits et gestes des rois et reines du divertissement éclipsent des affaires aussi sérieuses que l'approche d'un conflit mondial. Le « *carrot juice*<sup>1222</sup> » quotidien de Greta Garbo fait la une des journaux de septembre 1938, volant ainsi la vedette à la guerre, dont il n'est question qu'à la « dixième ou trentième page<sup>1223</sup> ». Le héros de *Fils de personne* se désole du fait que l'estime que lui porte Gillou dépende non de sa valeur mais « du fait que [s]a photo paraisse ou non dans *Paris-Soir*.<sup>1224</sup> » L'allusion au magnétisme exercé par l'image a toute son importance lorsqu'on sait que le « choix du tout-photographique<sup>1225</sup> » est l'innovation à laquelle ce quotidien doit son succès. Pour Georges, la nouvelle conception visuelle de la page imposée par *Paris-Soir* est à l'image de la société apathique qu'il exècre. Il enrage à l'idée qu'on puisse se contenter de regarder quelques photographies pour se dire *informé*. Montherlant a pleinement conscience qu'il se prête lui aussi au jeu de la médiatisation. Si l'on se fie à l'épilogue d'*Un assassin est mon maître*, Exupère aurait avoué à l'écrivain ne pas avoir lu une ligne de son œuvre bien qu'il ait « vu souvent [s]a photo dans *Machin-Soir*.<sup>1226</sup> » Le caractère nocif de l'abus d'images est un argument sur lequel s'appuie Montherlant pour dénoncer ce qu'il appelle la « connerie cinématographique<sup>1227</sup> ». Un parallèle peut en effet être établi entre le flot d'images submergeant les lecteurs de *Paris-Soir* et le déluge de films sous lequel se noient les spectateurs.

---

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. 1460.

<sup>1221</sup> Jean Cazeneuve, *Et si plus rien n'était sacré...*, Perrin, 1991, p. 97.

<sup>1222</sup> *L'Équinoxe de septembre*, p. 793, voir note : « 'Greta Garbo a besoin de jus de carotte.' Eh bien ! qu'on lui donne la carotte, et le jus, et tout et tout, et que ça la calme, et qu'elle nous fiche la paix. »

<sup>1223</sup> *Ibid.*

<sup>1224</sup> *Fils de personne*, p. 242.

<sup>1225</sup> Dominique Kalifa, « Le phénomène *Paris-Soir* », *La Culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Éditions La Découverte et Syros, 2001, p. 13-14, p. 13.

<sup>1226</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1231.

<sup>1227</sup> *Carnet XLIII* (1943), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1305-1328, p. 1309.

#### 4.4. LES FILMS À VOIR : LE PANURGISME CINÉMATOGRAPHIQUE DANS *LES LÉPREUSES*

La scène relatée dans le chapitre V des *Lépreuses*<sup>1228</sup> exprime sous une forme comique car radicale l'hostilité de Montherlant envers le déferlement de distractions qui s'abat sur ses contemporains. Costals et Solange arpentent en vain le Paris des Années folles à la recherche d'un film susceptible d'être à la hauteur des exigences du libertin. La critique de la médiocrité des productions cinématographiques trahit l'inquiétude que fait naître chez l'écrivain l'autonomie acquise par la sphère des loisirs, sur laquelle ceux qui s'estimaient les tenants de la culture instituée n'ont plus réellement de prise. L'époque qui sert de toile de fond aux *Jeunes Filles* se caractérise par l'accroissement du temps libre et le développement de l'industrie du spectacle. Les années vingt marquent en effet l'entrée de la France dans « le premier âge de la 'culture de masse' »<sup>1229</sup>, période s'étendant pour l'historien Dominique Kalifa du Second Empire au Front populaire. *La Semaine à Paris*, dont ne se sépare jamais Mademoiselle Dandillot, démontre à quel point le temps libre est devenu un temps-marchandise, soigneusement exploité par les professionnels du loisir :

Les gens se donnent beaucoup de mal pour tuer leur vie heure à heure. Encore n'en sont-ils pas capables seuls, il faut qu'on les dirige. Une revue a été créée dans ce but : signaler aux Parisiens de façon méthodique, les occasions qui leur sont offertes de perdre leur temps. Cette revue est d'ailleurs fort bien conçue : quand on voit qu'elle est rédigée d'une façon vraiment *pratique*, quand on voit qu'on peut réellement y trouver *ce qu'on cherche*, on s'émerveille qu'elle soit faite par des Français.<sup>1230</sup>

Cette digression aux accents pascalien est l'occasion de déplorer l'incapacité des gens à choisir librement la manière dont ils vont gaspiller leurs moments de détente. Le temps libre est aux mains d'industriels dictant au pauvre bougre désorienté par la quantité de loisirs qui s'offre à lui ce qu'il faut voir et ce qu'il faut aimer pour être en accord avec son époque. L'usage de l'italique instaure une distance ironique avec les commentaires dithyrambiques des Parisiens sur *La Semaine à Paris*, véritable bible des loisirs<sup>1231</sup>. Ce catalogue portatif, qu'ils croient à leur service, est en réalité un instrument de manipulation, un outil de

---

<sup>1228</sup> *Les Lépreuses*, p. 1394-1404.

<sup>1229</sup> Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, 1. 1860-1930*, op. cit., p. 5.

<sup>1230</sup> *Les Lépreuses*, p. 1399.

<sup>1231</sup> Ancêtre du *Parisclope* et de *L'Officiel des spectacles*, cette revue hebdomadaire, publiée entre 1922 et 1937, est éditée par l'Office de tourisme et des congrès de Paris. Les Parisiens sont censés trouver dans ce journal illustré « tout ce qui se verra, s'entendra, se fera à Paris. » Annexe 12.

stérilisation de la pensée. Le meilleur moyen de déjouer les pièges tendus par cette revue est encore de décliner une à une toutes les offres qu'on peut y trouver. C'est la stratégie défensive qu'adopte Costals, estimant qu'aucun des films suggérés ne mérite le déplacement :

– Il y a *The admirable Mister Fane*, dit Solange, dehors, feuilletant *La Semaine à Paris*. On en parle beaucoup.

– Un film américain !... Vous voulez que je vomisse mon dîner !... La perfection technique au service du crétinisme, quel péché plus grand contre l'esprit ?

– Que diriez-vous de *Brigade mondaine* ?

– Combien de fois faut-il vous répéter que, à aucun prix, je ne veux aller voir un film français ? N'y a-t-il pas un film anglais ?

– Voici un parlant anglais : *Rainbow*.

– Allons-y.

Quand le taxi les arrêta devant cette salle de quartier de Montparnasse, Costals d'abord flaira la devanture du cinéma.

– Hum ! Ça a l'air d'être sentimental. Et quand un Anglais se met à être sentimental ! Il faut que je sache un peu de quoi il s'agit.

– [...]

– Est-ce qu'il n'y a pas un film exotique, n'importe lequel ? Au moins les paysages feraient passer l'intrigue.

– Il y a *le Sorcier de Sacramento*, ça doit être sud-américain... (*sic*). Il y a *la Nuit de Waykiki*...

– Va pour Waykiki. Chauffeur ! Menez-nous à Waykiki.

Ils roulèrent vers les Champs-Élysées. De temps en temps il lui prenait la main de façon un peu convulsive. Mais à peine l'auto fut-elle arrêtée :

– Vous ne m'aviez pas dit que c'était cette morue immonde qui jouait ! Ah ! ce sera beau ! Déguisée, à prendre des poses plastiques dans la forêt vierge. Non, Solange, pensez de moi ce que vous voudrez, mais il est à la lettre, au-dessus de mes forces de voir une telle singesse pendant deux heures d'horloge. Reprenez *la Semaine à Paris*. Enfin, n'y a-t-il pas un seul film russe ? Je vous promets que, s'il y a un film russe, nous y allons, et nous restons jusqu'au bout !

– *Les Bateliers de la Volga*, sur les grands boulevards.<sup>1232</sup>

Costals ne tiendra bien entendu pas sa promesse. Dans ce dialogue, reposant sur le comique de répétition, le héros des *Jeunes Filles* se montre particulièrement « odieux<sup>1233</sup> ». L'écrivain offre à son lecteur un aperçu, caricatural à souhait, du cinéma de l'époque. C'est à grands coups de préjugés, de déductions hâtives et de stéréotypes nationaux que Costals repousse un à un les films pourtant très variés qui lui sont proposés. Le jeu sur les titres de films, que le romancier se plaît à reprendre, à égratigner ou à inventer de toutes pièces, instaure une complicité avec le lecteur, convié à une partie de devinettes.

<sup>1232</sup> *Les Lépreuses*, p. 1399-1400.

<sup>1233</sup> « L'auteur fait observer ici qu'il a peint en Costals un personnage que, de propos délibéré, il a voulu inquiétant, voire par moments odieux. Et que les propos et les actes de ce personnage ne sauraient être, sans injustice, prêtés à celui qui l'a conçu. », « Avertissement » (1936), *Les Jeunes Filles*, p. 917.

Un titre tarte à la crème comme *Les Bateliers de la Volga*, film américain muet sorti sur les écrans en 1926<sup>1234</sup>, conforte les représentations simplistes d'un spectateur de mauvaise foi comme Costals. Le folklore de pacotille irrite au plus haut point le héros de Montherlant, pour qui un film russe « tourné à Joinville<sup>1235</sup> » a toutes les chances d'être mauvais. Les raccourcis cyniques de Costals font ressortir à merveille l'ingénuité et le manque total d'originalité de la pauvre Solange. Cette dernière a jeté son dévolu sur *The Admirable Mister Fane* uniquement parce qu'« on en parle beaucoup<sup>1236</sup> ». Ce titre, qui est manifestement une invention du romancier, est peut-être un clin d'œil à *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938), traduction française de *Bringing up Baby, screwball comedy*<sup>1237</sup> sortie un an avant la publication du dernier volume des *Jeunes Filles*. Si tel était le cas, nous aurions une nouvelle fois la preuve que l'écrivain ne se soucie pas trop de la vraisemblance chronologique puisque la scène des *Lépreuses* est censée se dérouler dix ans avant la sortie du film d'Howard Hawks. On fera remarquer que le duo Dandillot/Costals prend à revers le schéma des *screwball comedies* puisque c'est l'homme qui impose son rythme trépidant et ses décisions loufoques à sa partenaire<sup>1238</sup>. *The Admirable Mister Fane* peut aussi faire écho à *The Admirable Crichton*, film muet sorti en 1919. Cette hypothèse est d'autant plus amusante que ce film est, comme *Les Bateliers de la Volga*, un film de Cecil B. DeMille, réalisateur hollywoodien connu pour ses superproductions historiques et bibliques. D'autres références pourraient illustrer la propension hollywoodienne à abuser d'adjectifs tels que *lovely*, *incredible*, *adorable* et *fabulous*. Les piques de l'écrivain en direction de l'américanomanie

---

<sup>1234</sup> Le titre original de cette romance sur fond de Révolution russe est *The Volga Boatman*. Montherlant écorche un peu le titre français du film, qui n'est pas *Les Bateliers de la Volga* mais *Le Batelier de la Volga*, si l'on se fie à la rubrique des « films visibles » de *La Semaine à Paris* (janvier 1927). Mais ce film se joue bien, comme le dit Solange, sur les grands boulevards. La liste des films de *La Semaine à Paris* indique en effet que *Le Batelier de la Volga* est diffusé au Caméo, boulevard des Italiens, voir Annexe 12. Si le film visé dans ce passage des *Lépreuses* est bien celui de Cecil B. DeMille, le fait que *Les Bateliers de la Volga* soit aussi le titre d'une chanson traditionnelle russe et d'une toile d'Ilya Repine viendrait appuyer l'idée selon laquelle le réalisateur américain fait preuve de bien peu d'originalité et se contente de jouer sur la corde folklorique pour appâter le chaland.

<sup>1235</sup> *Les Lépreuses*, p. 1401.

<sup>1236</sup> *Ibid.*, p. 1399.

<sup>1237</sup> La *screwball comedy* ou comédie loufoque est un sous-genre de la comédie américaine qui se développe au cours des années trente et qui repose sur des « situations de vaudeville cocasses et incongrues », [http://cinemaclassic.free.fr/hollywood/comedy/screwball\\_comedy.html](http://cinemaclassic.free.fr/hollywood/comedy/screwball_comedy.html), site consulté le 16/07/2012.

<sup>1238</sup> La *screwball comedy* joue, comme la tétralogie romanesque de Montherlant, sur l'antagonisme sexuel. Mais c'est la femme, pétulante et écervelée, qui mène l'intrigue. Par exemple, dans *L'Impossible Monsieur Bébé*, David, joué par Cary Grant, doit se plier aux caprices et aux décisions saugrenues de Susan, interprétée par Katharine Hepburn.



ambiante sont à l'évidence motivées par la peur que suscite la concurrence du cinéma hollywoodien, laquelle s'accroît justement de manière très nette à partir des années vingt<sup>1239</sup>.

Le héros des *Jeunes Filles* ne s'en prend pas seulement aux films hollywoodiens, si l'on en juge par le peu d'enthousiasme qu'il montre pour *The Rainbow*, un « parlant anglais.<sup>1240</sup> » Peu fêru de golf et de tennis, Montherlant n'est pas non plus versé dans le cinéma d'outre-Manche. Le titre *The Rainbow* évoque dans l'esprit du lecteur la chanson *Over the rainbow*, interprétée par Judy Garland dans *Le Magicien d'Oz*, film de Victor Fleming sorti en 1939. Mais cette comédie musicale pétrie de bons sentiments, qui aurait sans nul doute exaspéré Costals, est américaine et non anglaise. Si on s'en tient à cette lecture, l'écrivain, peu enclin à entrer dans les nuances dès lors que le sujet ne l'intéresse pas, aurait mis dans le même panier les productions britanniques et américaines. L'autre piste que nous proposons n'est pas non plus pleinement satisfaisante puisqu'il s'agit d'un clin d'œil littéraire et non cinématographique. Mais on sait aussi que notre auteur aime brouiller les pistes et mêler les références. *The Rainbow* est le titre que D.H. Lawrence donne en 1915 au premier volet de *Women in love*, fresque romanesque consacrée, comme la tétralogie de Montherlant d'ailleurs, à la question du couple et du mariage. Le romantisme teinté de féminisme des *Femmes amoureuses* — le héros des *Jeunes Filles* dirait plutôt des Femmes *hamoureuses*<sup>1241</sup> — expliquerait la moue dubitative de Costals : « Hum ! Ça a l'air d'être sentimental. Et quand un Anglais se met à être sentimental ! Il faut que je sache de quoi il s'agit.<sup>1242</sup> » L'écrivain fait peut-être allusion à la censure qui frappe dès sa parution le roman de D.H. Lawrence, accusé de pornographie et d'immoralisme.

Les titres de films exotiques n'inspirent pas non plus confiance à Costals, qui refuse de sacrifier deux heures de son temps pour voir les *pin-up* du moment se trémousser sur fond de jungle de carte postale. Le titre *Le Sorcier de Sacramento*, dont nous n'avons pas trouvé de trace, fournit à l'écrivain une nouvelle occasion de railler la naïveté de la jeune Dandillot. Charmée par le mot *Sacramento*, Solange ne pense pas un instant qu'il s'agit encore une fois d'une feinte hollywoodienne. Certes, Sacramento est une ville du Brésil mais le « (*sic*)<sup>1243</sup> »

---

<sup>1239</sup> Voir Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Armand Colin, « Coursus », 2011, p. 59.

<sup>1240</sup> *Les Lépreuses*, p. 1399.

<sup>1241</sup> « Ce sont les femmes qui ont fait de l'affection une névrose, et de l'amour-affection — sentiment divin quand il est la tendresse, mêlée ou non de désir — cette risible monstruosité, que nous appellerons l'Hamour, par le même procédé qu'employa Flaubert quand il créa hénaurme : pour en indiquer à la fois la prétention et le ridicule. », « Appendice », *ibid.*, p. 1540.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 1400.

<sup>1243</sup> *Ibid.*

moqueur du narrateur laisse entendre que la petite Dandillot, ayant quelques lacunes en géographie, oublie qu'il s'agit aussi de la capitale californienne. Peut-être faut-il voir dans l'emploi du terme *sacramento* une allusion ironique à la sacralisation du cinéma hollywoodien. Le dépaysement promis par *La Nuit de Waykiki* est tout aussi factice quand on sait à quel point les plages et les volcans hawaïens furent exploités par les grosses productions hollywoodiennes comme *Bird of paradise* (1935) de King Vidor et *Hurricane* (1937) de John Ford. Découragée par les caprices et la mauvaise foi de Costals, Solange finit par « déchiqueter<sup>1244</sup> » *La Semaine à Paris* en signe de défaite. Parce qu'il a imposé toute la soirée son propre cinéma à sa partenaire, le héros de Montherlant a réussi à échapper au calvaire désormais difficilement contournable du *film en amoureux*. Au jeu des clichés, les formules à l'emporte-pièce, les critiques faciles et les généralisations abusives du libertin l'ont largement emporté sur les rares remarques convenues et bien pensantes de Mademoiselle Dandillot.

Costals se voit relayé dans son entreprise de démystification du cinéma hollywoodien — parfait exemple de « perfection technique au service du crétinisme<sup>1245</sup> » — par le moraliste des *Carnets*. Quatre ans après la publication des *Lépreuses*, ce dernier se dit scandalisé par l'étalage de luxe dans les films qu'on diffuse à un public en proie au froid et à la sous-alimentation :

La connerie cinématographique (logis qui sont des palais, chryslers, palace, vamps...) en donnant pour courantes au peuple de telles conditions de vie, est un des bons auxiliaires de la révolution.<sup>1246</sup>

Il n'y a rien de glorieux à faire saliver la ménagère française en exhibant sous ses yeux ahuris de somptueux intérieurs, des femmes pomponnées en robe du soir et des voitures spacieuses aux moteurs rugissants. Ce constat, difficilement contestable, nous paraît en cela représentatif des fragments des *Carnets*, dont André Blanc rappelle qu'ils ont été « conçus dans un projet rhétorique et pragmatique pour entraîner l'adhésion du lecteur.<sup>1247</sup> » Rares sont ceux qui ne partageront pas l'indignation de l'écrivain et ne seront pas à leur tour outrés par cette indécence tapageuse. En faisant du cinéma hollywoodien non plus une *usine à rêves* mais une fabrique de révoltes, Montherlant renverse l'argument selon lequel l'immersion dans un monde idéalisé offre au spectateur un refuge lui permettant d'oublier un quotidien fait de privations. Quoi qu'en pense l'écrivain, la massification, sous l'Occupation, de certains

---

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 1403.

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 1399.

<sup>1246</sup> *Carnet XLIII* (1943), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1305-1328, p. 1309.

<sup>1247</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, *op. cit.*, p. 26.

divertissements comme le cinéma est venue étancher ce que Jean-Pierre Rioux nomme la « soif salubre de distraction<sup>1248</sup> » des Français. Ces derniers, note l'historien, étaient à la recherche « d'un antidote indispensable pour faire face à la monotonie d'une situation d'exception qui se prolonge<sup>1249</sup>. »

Le ton distancié de l'auteur des *Carnets* dissuade le lecteur de prendre à la lettre sa conclusion sur la révolution populaire que pourrait causer un tel déferlement de richesses sur les écrans. Mais l'idée d'une culture de masse pernicieuse constituant une menace pour l'ordre social est en soi un argument récurrent de la part des élites conservatrices. Le discours consistant à voir dans le cinéma grand public soit un ferment de subversion soit une forme d'abrutissement a pour finalité plus ou moins avouée de perpétuer une culture savante et élitiste. Mais la dénonciation de la mauvaise culture, loin d'être l'apanage des milieux conservateurs, réalise dès le début du XX<sup>e</sup> siècle un « consensus remarquable, qui balaye l'ensemble du spectre politique, de la droite cléricale et légitimiste à l'extrême gauche révolutionnaire et libertaire<sup>1250</sup> ». Pour lutter contre le nivellement par le bas que favorise le cinéma, ce « tout-à-l'égout du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1251</sup> », le moraliste du *Solstice de juin* en vient à imaginer un organisme « protecteur de la qualité humaine française<sup>1252</sup> ». Cette rêverie très Ancien Régime se veut ouvertement méprisante à l'égard d'un public perçu comme une masse homogène et passive, incapable de séparer le bon grain de l'ivraie. Une censure exercée par la fine fleur de la nation viendrait rétablir l'ordre dans cette mélasse culturelle et débarrasser le sol français d'un certain nombre de films « centrés exprès sur le point le plus bas.<sup>1253</sup> » Le titre que l'auteur choisit de donner au film français à l'affiche dans la scène de déambulation des *Lépreuses*, *Brigade mondaine*, brocarde la crudité racoleuse dont raffolent ses compatriotes. À ce propos, on ne s'étonnera pas qu'une trentaine d'années plus tard, un garant du bon goût comme Paul Morand se dise horrifié par la « vulgarité<sup>1254</sup> » des *Valseuses* de Bertrand Blier.

---

<sup>1248</sup> Jean-Pierre Rioux, « Ambivalences en rouge et bleu : les pratiques culturelles des Français pendant les années noires », *La Vie culturelle sous Vichy*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux, Éditions Complexe, « Questions au XX<sup>e</sup> siècle », Bruxelles, 1990, p. 41-60, p. 53.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1250</sup> Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, 1. 1860-1930*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>1251</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1100.

<sup>1252</sup> « L'Avenir de la qualité humaine chez le Français moyen », *Le Solstice de juin*, p. 936-946, p. 945.

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p. 939.

<sup>1254</sup> Paul Morand, *Journal inutile*, tome II : (1973-1976), Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2001, p. 823.

La violence avec laquelle Montherlant fustige la « connerie cinématographique<sup>1255</sup> » ne signifie pas pour autant que les références élogieuses au septième art sont absentes de son œuvre. L'auteur mentionne par exemple les films de Chaplin dans l'intention de souligner le caractère burlesque de certains épisodes des *Jeunes Filles*, fort proches du « gag<sup>1256</sup> ». Ce terme est en effet pour Costals le plus à même de qualifier la scène de comédie qu'il a jouée à Mme Dandillot. Gardons aussi à l'esprit les propos élogieux de l'écrivain au sujet de *Jeux interdits* et du *Voleur de bicyclette*, films dont il apprécie à la fois la « portée sociale<sup>1257</sup> » et la « beauté artistique<sup>1258</sup> ». Cet intérêt pour le néo-réalisme italien a de quoi dérouter de la part d'un écrivain *de droite* comme Montherlant. Mais l'attention portée au quotidien, le choix de décors naturels et la simplicité des dialogues sont des partis pris qui ont sans doute retenu l'attention du dramaturge de *La Ville*. La mise en scène de cette pièce devait pour l'écrivain « se borner au captage des infiniments petits par lesquels l'être humain laisse transparaître un de ses sentiments.<sup>1259</sup> » Cette quête de naturel dans la représentation de l'enfance explique aussi son agacement devant l'acteur du *Kid*, si jeune et déjà si cabotin. Lors de son voyage à Hollywood en 1937, Joseph Kessel constate lui aussi que les jolies frimousses sont devenues un combustible précieux pour cette « chaudière à images<sup>1260</sup> ». Mais il ne cache pas sa fascination pour l'intelligence du procédé :

Depuis que Charlie Chaplin, dans sa prescience unique a employé Jackie Coogan pour bouleverser les spectateurs avec le *Kid*, les tentatives pour créer des étoiles en culottes courtes ne se comptent plus. C'est tellement tentant et si commode. Un enfant, presque toujours, joue bien et juste. Il est plus facile à dresser qu'un adulte. Il a l'oreille plus fine et un mimétisme naturel. De plus, une fois accepté, on ne lui demande plus de varier son personnage. Tandis que les artistes les plus fascinants fatiguent si on les emploie trop dans la même direction, on n'exige aucune variation de l'acteur puéril. Il est *l'enfant*. Cela suffit.<sup>1261</sup>

Délaissant ce genre de considérations pragmatiques, Montherlant montre que les minauderies d'un « affreux petit pitre<sup>1262</sup> » comme Jackie Coogan, *adorable* en toutes circonstances, n'ont plus rien d'enfantin. C'est d'ailleurs pour faire ressortir la rudesse du « chant profond<sup>1263</sup> » des petits gitans applaudis dans les cafés populaires de Séville que l'auteur de *Service inutile* évoque le jeu dénaturé de ce jeune comédien. Tandis que le marmouset famélique est libre de

<sup>1255</sup> *Carnet XLIII* (1943), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1305-1328, p. 1309.

<sup>1256</sup> *Le Démon du bien*, p. 1292.

<sup>1257</sup> Postface de *La Ville*, p. 754.

<sup>1258</sup> *Ibid.*

<sup>1259</sup> *Ibid.*

<sup>1260</sup> Joseph Kessel, *Hollywood, ville mirage*, Ramsay, « Poche cinéma », 1936, p. 25.

<sup>1261</sup> *Ibid.*, « Chapitre VII : Les enfants jouent », p. 69-80, p. 71-72.

<sup>1262</sup> « Pour le chant profond », *Service inutile*, p. 600-612, p. 608.

<sup>1263</sup> *Ibid.*

« retourne[r] à ses cochons<sup>1264</sup> » après avoir sué sang et eau pour quelques piécettes, l'acteur du *Kid*, « millionnaire à douze ans<sup>1265</sup> », est prisonnier de ce qu'on commence à appeler le *star system*.

Le culte voué aux vedettes, les clichés véhiculés par les productions à succès et le grégarisme des spectateurs, qui voient dans le cinéma une forme d'évasion facile, font ainsi partie des griefs retenus par l'écrivain contre cet art. On aura compris que « faire la queue<sup>1266</sup> » devant un guichet est pour Costals une attitude infâmante, en tous points incompatible avec la haute idée qu'il se fait de lui-même. Cette aversion pour ce genre de situations se révèle encore plus forte chez Georges Duhamel. Dans *Scènes de la vie future*, récit publié en 1930, l'écrivain, propulsé aux États-Unis, vomit son dégoût pour la culture de masse. La queue de spectateurs, qu'un « building semble déglutir par ses bas orifices<sup>1267</sup> », « se reforme de nouveau, bourgeoise et s'allonge<sup>1268</sup> » jusqu'à en devenir monstrueuse. L'arme principale de Montherlant reste le silence. Si, par miracle, Costals se décide à entrer dans une salle de cinéma et à prendre place parmi le public, il n'est pas fait la moindre allusion au film censé éveiller un tant soit peu son attention. Dans *Pitié pour les femmes*, le titre, l'intrigue et les acteurs du film projeté dans la salle du quartier des Invalides où il échoue avec Solange sont totalement passés sous silence. « Le supplice prit fin<sup>1269</sup> », se contente d'indiquer le narrateur pour signaler que la séance est terminée. Mieux vaut encore se taire et esquiver toute description que s'abaisser à critiquer le film, démarche supposant qu'on ait fait l'effort de s'y intéresser. De la même manière, nous ignorons tout du concert mondain auquel assistent Costals et Solange dans *Les Jeunes Filles*, si ce n'est que leurs voisins, des « porcs à binocle<sup>1270</sup> », feignent d'être littéralement transportés par le « bruit<sup>1271</sup> » qu'ils sont venus écouter. Seuls le décor de carton-pâte, le snobisme des spectateurs et le cérémonial pompeux, parce qu'ils l'insupportent profondément, ne laissent pas le libertin indifférent. Le comble du dédain est atteint lorsque le narrateur, s'obstinant à ne pas divulguer à son lecteur la moindre bribe du concert, s'attarde sur le frémissement que procure au protagoniste « l'odeur d'aisselles des femmes violonistes<sup>1272</sup> » qu'il dit pouvoir sentir depuis

---

<sup>1264</sup> *Ibid.*

<sup>1265</sup> *Ibid.*

<sup>1266</sup> *Les Lépreuses*, p. 1401.

<sup>1267</sup> Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* (1930), gravures originales de René Proner, Albert Guillot, 1953, p. 31.

<sup>1268</sup> *Ibid.*

<sup>1269</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1100.

<sup>1270</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 1039.

<sup>1271</sup> *Ibid.*

<sup>1272</sup> *Ibid.*

son siège. Ces sorties dites *culturelles* et *distrayantes* ne présentent en réalité pas d'autre intérêt que d'offrir un cadre propice aux rapprochements amoureux.

On se souvient que dans *Les Garçons*, Alban a profité du noir dans lequel étaient plongés momentanément tous les spectateurs pour enlacer son petit protégé et caresser sa jambe nue. Le collégien est « incapable de faire un résumé, même sommaire<sup>1273</sup> » du film qu'il vient de voir, privant par la même occasion le lecteur de toute information. Dans leur *Correspondance*, les deux satyres ne se montrent guère plus loquaces sur les films servant de toile de fond à leurs vilains jeux. Si les salles de cinéma sont souvent mentionnées, c'est qu'elles apparaissent comme de véritables « maisons de tolérance<sup>1274</sup> » pour les membres de l'Ordre. Les salles obscures que fréquentent les deux messieurs présentent l'avantage de gommer provisoirement les différences d'âge et les barrières sociales. Le titre d'un film n'est mentionné par les épistoliers que s'il donne lieu à des plaisanteries graveleuses. « Le film était : 'L'invitation au bonheur'. L'instant d'après, j'en avais la main pleine.<sup>1275</sup> », lit-on par exemple dans une lettre que Montherlant adresse à Peyrefitte en janvier 1940.

L'indifférence affichée de l'écrivain, fier de ne pas avoir été contaminé par la cinéphilie ambiante, se traduit aussi par le peu d'intérêt qu'il montre pour l'innovation qu'a constituée le cinématographe. On ne détecte pas une once de curiosité chez un spectateur des années vingt comme Costals, dont les réflexions ne portent jamais sur le fonctionnement de ce nouveau média. Tout ce qui a trait de près ou de loin à l'aspect technique du cinéma est laissé de côté, ce qui revient pour l'auteur à exprimer son profond scepticisme à l'égard de toutes les nouveautés vénérées par ses congénères. Même lorsqu'il est question de faire part de son admiration pour le cinéma *de qualité française* ou pour Vittorio de Sica, l'écrivain précise d'emblée qu'il n'est « pas très calé sur la technique du cinéma<sup>1276</sup> ». Il entend se présenter comme un spectateur sensible, en quête d'émotion brute, et non comme un spécialiste ou un technicien. Le libertin des *Lépreuses* se gausse de l'arsenal de moyens déployé par les productions hollywoodiennes. La « perfection technique<sup>1277</sup> » de ces films est pour lui un cache-misère. L'auteur des *Jeunes Filles* ne semble guère partager la fascination

---

<sup>1273</sup> *Les Garçons*, p. 558.

<sup>1274</sup> Voir note (4) de la lettre XXXIX de Roger Peyrefitte à Henry de Montherlant du 17 février 1941, *Correspondance*, p. 197.

<sup>1275</sup> Lettre XXXIV d'Henry de Montherlant à Roger Peyrefitte du 20 janvier 1940, *ibid.*, p. 71-72. Sur les jeux scabreux autour des titres de films, on se reportera aussi à la lettre LXXXVII d'Henry de Montherlant à Roger Peyrefitte du 10 février 1941, p. 189 : « Jeudi, avec Apolline, au ciné, nous avons passé deux heures exquises. 'Le Congrès s'amuse' était le film. Nous aussi nous nous amusâmes. »

<sup>1276</sup> Postface de *La Ville*, p. 754.

<sup>1277</sup> *Les Lépreuses*, p. 1399.

amusée de Blaise Cendrars. Dans son reportage poétique consacré à *La Mecque du cinéma*, cet écrivain se penche sur les prouesses du département des effets spéciaux, semblant avoir définitivement « annihilé le mot ‘impossible’<sup>1278</sup> ». Alors qu’une « cathédrale de mensonges<sup>1279</sup> » comme le collège du Parc émerveille au plus haut point Montherlant, les trucages et autres subterfuges du grand écran le laissent de marbre. C’est dans cette perspective qu’on recensera les critiques formulées dans son œuvre à l’encontre d’un grand nombre de *jouets* perfectionnés, que son entourage court se procurer pour faire *moderne* et « se tenir au courant<sup>1280</sup> ».

---

<sup>1278</sup> Blaise Cendrars, *Hollywood, La Mecque du cinéma* (1936), Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2005, p. 97.

<sup>1279</sup> *Les Garçons*, p. 505.

<sup>1280</sup> « Être de son époque », *Le Solstice de juin*, p. 900-902, p. 901.

## 4.5. JOUJOUX INUTILES ET GADGETS DERNIER CRI

Montherlant ne cache pas son hostilité devant un certain nombre d'inventions techniques, qu'il présente, à maintes reprises, comme des *jouets* encombrants. Ces « machines à merveilles<sup>1281</sup> » nées au cours des décennies succédant la Première Guerre mondiale sont censées faciliter la vie de l'homme moderne. Elles s'accompagnent pourtant d'une série de contraintes, paradoxe mis en évidence par Paul Valéry en 1934 :

Nous avons les plus beaux jouets que l'homme ait jamais possédés : nous avons l'auto, nous avons le yo-yo, nous avons la T.S.F. et le cinéma ; nous avons tout ce que le génie a pu créer pour transmettre, avec la vitesse de la lumière, des choses qui ne sont pas toujours de la plus haute qualité. Que de divertissements ! Jamais tant de joujoux ! Mais que de préoccupations ! Jamais tant d'alarmes ! Que de devoirs enfin ! Devoirs dissimulés dans le confort lui-même !<sup>1282</sup>

Ces *joujoux* perfectionnés nous enserrent dans un réseau de règles et d'horaires à respecter, à en juger par la précipitation avec laquelle nous nous ruons sur le téléphone en entendant la sonnerie. La « querelle du machinisme<sup>1283</sup> » dans les années trente est pour Michel Raimond symptomatique de la « crispation compréhensible<sup>1284</sup> » de certains écrivains devant l'emprise croissante du rationalisme dans le monde moderne. Chez Montherlant, la revendication de l'anachronisme passe par une critique de ces inventions envahissantes, critique allant de l'allusion ironique à l'attaque frontale. Cette réticence devant « l'inflation des produits de la raison<sup>1285</sup> » fait de l'écrivain un digne héritier de Chateaubriand, qui refusait de se « laiss[er] éblouir par les bateaux à vapeur et les chemins de fer<sup>1286</sup> ».

Bien que Montherlant soit loin d'être aussi véhément envers le téléphone qu'envers la T.S.F., il ne manque pas de lancer quelques piques en direction de cet appareil destiné à faciliter la communication et à gagner du temps. Dans des pièces en veston comme *La Ville* ou *Celles qu'on prend dans ses bras*, la présence du téléphone est mentionnée dès la

---

<sup>1281</sup> Paul Valéry, « Propos sur le progrès », (1929), *Réflexions sur le monde actuel*, *Œuvres II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1022-1027, p. 1024.

<sup>1282</sup> Paul Valéry, « Politique de l'Esprit », *Variété* (1934), *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1014-1040, p. 1038.

<sup>1283</sup> Michel Raimond, voir « Chapitre V : La Querelle du machinisme », *Éloge et critique de la modernité*, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2000, p. 91-117.

<sup>1284</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1285</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1286</sup> François de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, Livre dix-huitième, chap. 4, « Classiques Garnier », 1992, p. 242.



didascalie inaugurale, de manière à situer l'intrigue dans le monde moderne. L'abbé de Pradts téléphone au concierge du collège et l'antiquaire de *Celles qu'on prend dans ses bras* appelle Christine de son bureau, « *couvert de papiers, de dossiers*.<sup>1287</sup> » Mais lorsque Ravier, en pleine envolée lyrique, confie à la jeune femme dont il s'est épris qu'il se surprend à « attendre la sonnerie du téléphone<sup>1288</sup> », il ajoute, de manière plus prosaïque : « (avec toujours cette terreur qu'il y ait un 'dérangement' de la ligne)<sup>1289</sup> ». De son côté, l'abbé de Pradts est interrompu par la sonnerie du téléphone au cours de l'une de ses trop rares conversations avec Souplier. Il répond sur un ton expéditif qu'il est « en conférence avec M. le Supérieur et ne peu[t] être dérangé en ce moment<sup>1290</sup> », avant d'adresser un sourire complice à son petit protégé. Non seulement le dramaturge pointe les dysfonctionnements de cet appareil moderne mais il considère que les appels téléphoniques parasitent notre quotidien.

La critique se fait plus évidente encore dans *Les Lépreuses*, lors du dialogue entre Costals et Mme Dandillot. Un coup de téléphone et un pneumatique viennent à la rescousse du héros indécis en interrompant sa discussion avec la mère de Solange, rongée par l'impatience. Le questionnaire que lui soumet le journaliste au sujet de l'avenir du roman, « genre littéraire périmé<sup>1291</sup> », est si inintéressant que Costals finit par demander à son interlocuteur si ce n'est pas plutôt l'*interview* par téléphone qui est un « genre journalistique périmé<sup>1292</sup>. » Ce constat vaut aussi pour le pneu absurde qu'il reçoit quelques minutes après. En lisant cette enquête pseudo-métaphysique, on se dit que ce courrier ne méritait guère d'être envoyé *via* un système d'acheminement rapide et élaboré, à son apogée dans les années trente et dont Truffaut nous donne un aperçu dans *Baisers volés*<sup>1293</sup>, en 1968. Montherlant laisse entendre que la technologie ne peut rien contre la bêtise si ce n'est lui rendre un *service inutile*, en l'aidant à se diffuser plus rapidement. Et lorsque l'avocat de *Demain il fera jour* se vante de savoir « contrefaire [s]a voix au téléphone<sup>1294</sup> », que fait-il sinon jouer avec les faiblesses inhérentes à ce mode de communication à distance ?

<sup>1287</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 613.

<sup>1288</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>1289</sup> *Ibid.*

<sup>1290</sup> *La Ville*, p. 683.

<sup>1291</sup> *Les Lépreuses*, p. 1383.

<sup>1292</sup> *Ibid.*

<sup>1293</sup> François Truffaut, *Baisers volés*, 1968. L'envoi d'un pneumatique d'Antoine Doinel à Fabienne donne lieu à une séquence sonore au cours de laquelle on suit le transport de cette missive, expédiée dans un tube à air comprimé, dans le réseau souterrain parisien.

<sup>1294</sup> *Demain il fera jour*, p. 567.

La cible principale de l'écrivain n'en demeure pas moins la T.S.F., qui, à partir des années vingt, participe à la « sonorisation de la France<sup>1295</sup> » et à l'uniformisation des modes de vie. La famille réunie quotidiennement autour du poste de radio, symbole de l'avènement de la culture de masse, est pour Montherlant une image terrifiante qui ne cesse de le hanter. Si les critiques à l'encontre de ce média s'avèrent aussi nombreuses dans son œuvre à partir des années trente, c'est bien parce que cette décennie marque « l'émergence de la 'culture radio'<sup>1296</sup> ». Le nombre de récepteurs sur le territoire français passe en effet de « 1 à plus de 5 millions entre 1932 et 1939<sup>1297</sup> ». Le dramaturge, le romancier et l'essayiste s'unissent pour s'indigner contre l'« ordure sonore<sup>1298</sup> » que le propriétaire d'une radio impose à son entourage. Dans un chapitre de *Service inutile*, l'exemple du tuberculeux, condamné au supplice de la radio tournant en boucle dans le sanatorium, est pour le moins explicite. On ne peut « pour un seul, priver tous les autres malades de leur distraction favorite<sup>1299</sup> », se contente-t-on de répondre à ce martyr, qui ne demande qu'à s'éteindre dignement, dans le silence. C'est à se demander si la mort de ce « garçon raffiné<sup>1300</sup> » n'est pas moins imputable à son mal incurable qu'à son appartenance à une minorité incomprise. Celui qui est considéré comme un *rabat-joie* sous prétexte qu'il rejette les plaisirs faciles ne fait que clamer haut et fort ce que Pierre Bourdieu nommerait son « intolérance esthétique<sup>1301</sup> ». Ne pas avoir de radio est donc en soi un signe distinctif et même un critère de sélection puisque Costals en fait l'une des conditions *sine qua non* de son mariage avec Solange. Il se montre sur ce point aussi rigide que le tyran domestique de *Fils de personne*<sup>1302</sup>. Mme Dandillot en vient à lui jurer solennellement qu'« il n'y aura jamais de T.S.F.<sup>1303</sup> » sous son toit. Quelques années avant la publication des *Jeunes Filles*, l'auteur des *Carnets*, en 1931, considérait déjà que « gêner cent cinquante personnes<sup>1304</sup> » avec son satané poste était un manque de correction aussi flagrant « qu'écouter son éloge en public<sup>1305</sup> ». Dans leur *Guide des bons usages*, paru en 1937, le Comte Félix de Vogüé et le Duc de Lévis Mirepoix, qui répondra d'ailleurs au discours de

<sup>1295</sup> Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France, I. 1860-1930*, op. cit., p. 75.

<sup>1296</sup> Hélène Eck, « Radio », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, sous la direction de Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli, Presses Universitaires de France, « Quadrige Dicos poche », 2010, p. 686-691, p. 687.

<sup>1297</sup> *Ibid.*

<sup>1298</sup> « La Fête à l'écart », *Service inutile*, p. 679-683, p. 682.

<sup>1299</sup> *Ibid.*

<sup>1300</sup> *Ibid.*

<sup>1301</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, op. cit., p. 60.

<sup>1302</sup> « On ne peut plus écouter la radio. », *Fils de personne*, p. 243.

<sup>1303</sup> *Le Démon du bien*, p. 1288.

<sup>1304</sup> *Carnet XX* (1931), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 997-1022, p. 1014.

<sup>1305</sup> *Ibid.*

réception de Montherlant à l'Académie française<sup>1306</sup>, ne définissent-ils pas la politesse comme « la représentation permanente d'autrui<sup>1307</sup> » ? « Ménagez-vous les uns et les autres<sup>1308</sup> » est le commandement que ces deux aristocrates adressent à leurs lecteurs, perpétuant ainsi la « mission sociale<sup>1309</sup> » dévolue naguère aux « milieux de loisirs<sup>1310</sup> ». Les *joujoux* mis à la portée de tout un chacun conspirent contre la lenteur, pourtant indispensable à l'instauration de toute relation profonde et durable. La correspondance manuscrite, pour les auteurs du *Guide des bons usages* comme pour Montherlant, ne doit en aucun cas être reléguée parmi les pratiques désuètes. Un « Mon cher ami<sup>1311</sup> » écrit en toute hâte à la machine en dit long sur l'amitié qu'on porte au destinataire de sa lettre.

La dénonciation du manque de savoir-vivre de ses contemporains s'apparente à une forme d'éducation par la négative, dont le but est de mettre en évidence le pouvoir discriminant des bonnes manières. Appartenant à un milieu où le détail est roi, l'écrivain traque à la loupe les gestes qui trahissent l'effronterie et le manque de tenue de ses contemporains. Les « débectages sonores<sup>1312</sup> » de la T.S.F. étouffent les codes de savoir-vivre et les valeurs ancestrales dont l'auteur s'estime l'un des derniers dépositaires. La logique de diffusion rapide et massive de l'information s'oppose dans une certaine mesure au devoir de « conservation et de transmission<sup>1313</sup> » sur lequel repose l'éducation aristocratique. Alors que cette dernière inscrit l'individu dans ce qu'Éric Mension-Rigau nomme une « continuité intergénérationnelle<sup>1314</sup> », notamment à travers le culte des ancêtres, la radio tend, au nom du progrès, à noyer le passé sous un flot de nouvelles. Transmis à toute vitesse et à tout le monde, le savoir, dénaturé, n'est plus limité à un cercle fermé, à une petite société d'êtres d'exception.

<sup>1306</sup> Voir *Discours de Réception à l'Académie Française de M. Henry de Montherlant et Réponse de M. le duc de Lévis Mirepoix*, Gallimard, 1963.

<sup>1307</sup> Duc de Lévis Mirepoix, comte Félix de Vogüé, *La Politesse, guide des bons usages, La Politesse, son rôle, ses usages* suivi d'une *Physiologie de la politesse* par le duc de Lévis Mirepoix (1937), Hachette, 1969, p. 13.

<sup>1308</sup> *Ibid.*

<sup>1309</sup> *Ibid.* : « La nécessité du travail s'étant imposée à tous avec une rigueur plus complète, bien peu y échappent désormais. Si le bon ton pouvait être donné, naguère, et accepté des autres, par certains milieux de loisirs qui remplissaient ainsi une sorte de mission sociale, il n'y a plus, pour les générations actuelles de milieux de loisirs. »

<sup>1310</sup> *Ibid.*

<sup>1311</sup> Voir l'anecdote relatée dans *Garder tout en composant tout* : « Quelqu'un me disait qu'il ne supportait pas qu'on lui écrivît « Mon cher ami » à la machine, et qu'il souffrait comme d'une grossièreté que les notes d'honoraires des médecins fussent imprimées, avec un blanc pour la petite somme. 'Quand on me demande de l'argent, me disait-il, c'est bien le moins qu'on se donne la peine d'y aller de la main.' », p. 78.

<sup>1312</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 1036.

<sup>1313</sup> Éric Mension-Rigau et Bruno Dumons, « Conserver l'identité dans la France contemporaine », *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, op. cit., p. 221-243, p. 229.

<sup>1314</sup> Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois, Éducation, traditions, valeurs*, op. cit., p. 97.

Si encore il y avait des programmes susceptibles de sortir les auditeurs de leur somnolence prolongée. Le silence méprisant du héros de *Fils de personne* sur le contenu des émissions radiophoniques diffusées sous l'Occupation en dit long. En outre, traiter indistinctement la T.S.F., les parties de belote et les photographies de *stars* de *Paris-Soir* revient à dénier à la radio toute crédibilité sur le plan culturel. La morale de « samouraï<sup>1315</sup> » que s'impose Georges lui interdit de succomber à la gaieté consensuelle de la Radiodiffusion nationale. Cette dernière privilégie nettement, dès juin 1941, « les reportages, le bavardage à bâtons rompus et la variété bon enfant<sup>1316</sup> » sur les émissions dites *sérieuses*. C'est la démagogie de ce « média d'accompagnement de la vie quotidienne<sup>1317</sup> » qui est dénoncée par Montherlant. Le poste de T.S.F. ne requiert de la part de l'auditeur aucun effort d'adaptation. On est très loin de la pratique tauromachique, exigeant de la part du héros des *Bestiaires* qu'il apprenne l'espagnol, qu'il renonce au confort douillet de la maison familiale et qu'il s'entraîne avec acharnement sous un soleil de plomb. Alors qu'Alban vient à la corrida, la T.S.F. vient sournoisement à son auditeur et s'insère si bien dans son intérieur qu'il ne peut plus s'en libérer.

Le technicien de Milwaukee dont il est question au début de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* finit par tuer « sa femme et ses sept enfants à coups de hachette<sup>1318</sup> », en partie parce que le bruit incessant de la radio lui est devenu intolérable. Ce fait divers sordide et déroutant incite clairement à dissocier le progrès matériel d'une quelconque avancée sur le plan moral. Certes, le geste d'« exaspération<sup>1319</sup> » de cet Américain est pour l'écrivain une manière d'annoncer à son lecteur la démarche critique qu'il va adopter à l'égard de sa propre progéniture, ses romans de jeunesse<sup>1320</sup>. Mais il est possible d'y voir une attaque à l'encontre du suréquipement technique des familles. La radio serait, à sa manière, un pousse-au-crime. Non pas parce qu'on se damnerait pour pouvoir l'écouter mais au contraire parce qu'on serait prêt à massacrer sans état d'âme *ceux que nous aimons* pour faire cesser son verbiage infernal.

<sup>1315</sup> « Note de 1948 sur *Fils de personne* », p. 280-294, p. 284.

<sup>1316</sup> Voir à ce sujet Hélène Eck, « La Radiodiffusion nationale et la 'culture française' », *Les Intellectuels et l'Occupation (1940-1944)*, sous la direction d'Albrecht Betz et de Stefan Martens, Éditions Autrement, « Mémoires », 2004, p. 218-238, p. 225.

<sup>1317</sup> *Ibid.*

<sup>1318</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 9.

<sup>1319</sup> *Ibid.*

<sup>1320</sup> « J'entreprends ces pages par l'agacement que m'a causé une relecture de mon premier roman, *Le Songe*. », peut-on lire dès l'*incipit*, *ibid.*, p. 9-10.

La cacophonie de ce « coffret de Pandore<sup>1321</sup> » est aussi pour Georges Bernanos l'un des fléaux causés par « l'invasion de la Machinerie<sup>1322</sup> » dans la société moderne. Cette mécanisation à outrance et cette standardisation, accélérées par l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, sont violemment dénoncées par l'auteur de *La France contre les robots*, pamphlet écrit en 1944. Chez Bernanos, plus encore que chez Montherlant, la machine se dote d'un pouvoir démoniaque. L'auteur des *Essais et écrits de combat*, pour qui la technique de l'information et celle de la propagande se confondent, voit dans la radio un instrument redoutable ayant le pouvoir de renverser l'opinion « comme un mécanicien de locomotive renverse la vapeur<sup>1323</sup> ». Ce que Bernanos appelle « la dictature des robots<sup>1324</sup> » aboutit à une logique satanique d'inversion. L'individu, uniquement soucieux de son bien-être matériel, n'est plus qu'un *jouet* à la merci de la technique, elle-même aux mains des industriels de la culture.

On ne peut chez Montherlant lier aussi nettement le rejet d'un système matérialiste et mercantile à la volonté de défendre les valeurs chrétiennes. Mais son hostilité devant la mécanisation du monde moderne s'ancre indéniablement dans la peur de voir apparaître une société vidée de toute spiritualité. L'écoute passive de formules martelées à tort et à travers finit par anéantir tout esprit critique et toute vie intérieure. Georges Bernanos parle d'« êtres non pas égaux, mais pareils, seulement reconnaissables à leurs empreintes digitales<sup>1325</sup> ». Montherlant déplore la « mollesse<sup>1326</sup> » de ses compatriotes sous « le règne des hommes-disques<sup>1327</sup> ». L'énumération des « couplets d'espoir, [des] couplets de confiance, [des] couplets de chauvinisme et [des] couplets d'adulation<sup>1328</sup> », ressassés mécaniquement à la radio, vient filer la métaphore du disque rayé.

À ce lavage de cerveaux s'ajoute l'absence de hiérarchisation des idées, marquant, encore une fois pour Montherlant, le triomphe de la quantité sur la qualité. Le « caractère torrentueux<sup>1329</sup> » de cette « boîte à rumeurs<sup>1330</sup> » est un aspect sur lequel s'attarde tout

<sup>1321</sup> *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1023-1062, p. 1047.

<sup>1322</sup> Georges Bernanos, *La France contre les robots* (1947), *Essais et écrits de combat II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 973-1058, p. 1023.

<sup>1323</sup> Georges Bernanos, *L'Allemagne tombe* (1945), *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*, *ibid.*, p. 199-692, p. 683-687, p. 687.

<sup>1324</sup> *Ibid.*

<sup>1325</sup> Georges Bernanos, *La France contre les robots*, *op. cit.*, p. 1042.

<sup>1326</sup> « Mots et modes », *Le Solstice de juin*, p. 902-906, p. 905.

<sup>1327</sup> *Ibid.*

<sup>1328</sup> *Ibid.*

<sup>1329</sup> Georges Duhamel, *Défense des lettres, Biologie de mon métier*, Mercure de France, 1937, p. 31.

<sup>1330</sup> *Ibid.*, p. 27.

particulièrement Duhamel dans sa *Défense des lettres* en 1937. Cette « machine à bruit<sup>1331</sup> » interdit tout retour en arrière à la différence d'un vecteur de connaissances plus exigeant comme le livre. Les informations, entrecoupées de slogans, se succèdent sans transition, quitte à passer de l'arrestation de « 47 beatniks<sup>1332</sup> » à la « réclame d'un 'déodorant corporel'<sup>1333</sup> », exemple choisi par Paul Morand dans un passage de son *Journal inutile*, en 1968. À moins que ce désordre apparent ne soit destiné à faire diversion ; la « technique du 'coup' amorti par le week-end<sup>1334</sup> » consiste en effet à placer les nouvelles alarmantes le vendredi soir.

Le dédain de Montherlant pour le jazz nous paraît pouvoir être évoqué ici en ce qu'il va de pair avec une hostilité affichée envers des modes de transmission tels que la T.S.F. ou le phonographe. L'écrivain voit dans cette musique, diffusée à tout va, l'emblème des Années folles, dont il ne cesse de dénoncer le laisser-aller et l'optimisme insensé. Il se distingue en cela nettement de Morand qui, dans *New York*, œuvre parue en 1930, fait part de sa fascination pour Harlem, la « patrie du jazz, cette mélodie nègre du Sud.<sup>1335</sup> » Assumant fièrement son rôle éprouvant de Cassandra, Montherlant se désole devant « la confiance automatique du phonographe<sup>1336</sup> », qui continue inlassablement à « jouer sur le pont pendant que le paquebot sombre.<sup>1337</sup> » Alors qu'il faudrait se tenir sur ses gardes et se préparer à un nouveau conflit, la France, elle, préfère se déhancher en toute insouciance sur la piste de danse. L'auteur de *Service inutile* peste contre les *jazz-bands* qui fleurissent au bord des plages à une époque où les sauveteurs se font rares<sup>1338</sup>. La désinvolture avec laquelle les Français négligent toute question relative à la sécurité nationale n'a rien de noble ni de glorieux. Le jazz serait en quelque sorte le petit luxe que se permettent ceux qui, par peur ou par paresse, refusent de se confronter à la réalité. Les rares allusions au jazz dans les œuvres

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1332</sup> Paul Morand, *Journal inutile*, tome I : (1968-1972), Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2001, p. 30.

<sup>1333</sup> *Ibid.*

<sup>1334</sup> *Tous feux éteints*, p. 148.

<sup>1335</sup> Paul Morand, *New York* (1930), préface de Philippe Sollers, bibliographie et chronologie de Marc Dambre, Flammarion, 1988, p. 181. À la même époque, Morand consacre deux nouvelles au milieu des musiciens noirs, « Charleston » et « Bâton-Rouge », toutes deux publiées en 1928. Michel Collomb lie cet intérêt pour le jazz à la fascination qu'exerce à cette époque l'Amérique, « terre d'élection du Progrès, Eldorado de la modernité », sur bon nombre d'écrivains, parmi lesquels Durtain et Cendrars. Mais l'auteur de *La Littérature Art Déco* mentionne également l'antiaméricanisme radical de Duhamel, l'hostilité de Céline au fordisme et les inquiétudes de Paul Valéry au sujet de l'avenir du Vieux Continent, « Américanisme et antiaméricanisme », *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque*, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 69-96.

<sup>1336</sup> « L'Âme et son ombre », *Service inutile*, p. 690-720, p. 718.

<sup>1337</sup> *Ibid.*

<sup>1338</sup> « La Prudence ou les morts perdues », *ibid.*, p. 664-678, p. 669-670 : « Il y a sur nos plages de l'été des bars et des jazz-bands. Mais il n'y a ni matériel ni personnel de sauvetage. Ou, s'il y a du matériel, il ne fonctionne pas, et, s'il y a du personnel, il est au bistrot. »

parues après *Service inutile* ne signifient pas que l'auteur a mis de l'eau dans son vin. L'auteur entend plutôt montrer le peu de cas qu'il fait de la musique encensée par le Tout-Paris, lequel se presse à la première de la Revue Nègre, en 1925. Cette quasi-absence du jazz dans l'œuvre, ce « déni de présence », constitue en effet aux yeux de Régis Tettamanzi une forme suprême de mépris, un « au-delà de la critique<sup>1339</sup> ». Le rôle qu'a joué l'avant-garde dans l'implantation du jazz en France a sans doute poussé Montherlant à rejeter cette musique, qu'il préfère réduire à une mode. Parce qu'il refuse d'y accorder le moindre intérêt, l'écrivain ne s'embarrasse pas de titres de morceaux, de noms d'interprètes ou de groupes, noms qu'il ignore sans doute. Le choix que fait l'aristocrate de balayer le jazz d'un revers de la main est en partie dicté par le souci impérieux d'être en accord avec son image d'écrivain à contretemps, volontiers rétrograde.

L'indifférence affectée de l'auteur masque une inquiétude devant la menace d'une homogénéisation culturelle, incarnée par le triomphe de ce que le héros de son avant-dernier roman nomme la « bassesse yankee<sup>1340</sup> ». Le tintamarre cauchemardesque de la radio vient ôter toute once de sacré aux derniers instants du vieux Celestino :

Soudain un bruit qui était censé être musical, éclata au dehors : une radio — une radio du dimanche — éructait une chansonnette nord-américaine, sur un rythme hystérique, un trémoussement hideux de singes et de singesses ivres. Rien, dans tout ce qu'avait pu imaginer de pire Celestino pour une telle heure, rien n'était comparable à cela. Il était prêt à accepter de cesser d'être dans une sorte d'apaisement. Et ce bruit le forçait à mourir dans la juste révolte et la juste haine. La nation qui avait pourri le monde — qui pourrissait l'Espagne et la Russie même, les deux seuls pays qui fussent dignes d'intérêt et d'amour — surgissait pour pourrir son heure suprême.<sup>1341</sup>

Cette réécriture comique de l'épisode du tuberculeux victime de la T.S.F., relaté dans les *Carnets*, fournit à Montherlant l'occasion de pousser jusqu'à la caricature son mépris pour la musique nord-américaine. Cet adjectif suffit à hérissier le poil d'un « M. Grognatou<sup>1342</sup> » comme Celestino, qui, on l'aura compris, ne fait pas dans la nuance. Qu'il s'agisse de jazz, de blues, de rock, tout ce qui traverse l'Atlantique est immédiatement qualifié de *chansonnette*, mot rimant avec celui de *midinette*. Faut-il attribuer à l'expression *singes et singesses* une connotation raciste, en lien avec la composante africaine de la musique américaine ? Si c'est le cas, gardons-nous d'y voir autre chose que le délire sénile d'un héros en colère contre la

<sup>1339</sup> Régis Tettamanzi, « La musique dans l'œuvre de Montherlant », communication prononcée lors du colloque *Lire Montherlant*, organisé par les Centres Écriture de la modernité (Sorbonne Nouvelle-Paris 3) et Traverses 19-21 (Grenoble 3 - Stendhal), du 25 au 27 novembre 2010, Paris 3 centre Censier et Maison de la Recherche, Actes à paraître.

<sup>1340</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 1036.

<sup>1341</sup> *Ibid.*

<sup>1342</sup> *Coups de soleil*, p. 95.

terre entière. On ne relève en effet aucun propos de ce type de la part de Montherlant, ce qui n'est pas le cas chez Morand. L'intérêt indéniable que manifeste l'auteur de *New York* et de *Magie noire* pour le jazz et la culture africaine n'exclut pas l'abondance de lieux communs racistes dans son œuvre<sup>1343</sup>. Lorsqu'il est question de *singe* dans les textes de Montherlant, c'est surtout pour fustiger le conformisme navrant de ses congénères. Par exemple, le libertin des *Jeunes Filles* constate que les spectateurs du concert auquel il a invité Solange s'imitent les uns les autres dans une « singerie unanime.<sup>1344</sup> »

Aux côtés de la T.S.F., d'autres innovations supposées révolutionner notre quotidien sont tournées en dérision. Malheur à celui qui, dans les années cinquante, est amené à utiliser le fameux *sèche-mains-qui-ne-sèche-pas-les-mains*, appareil dont commencent à se doter les « très bons restaurants<sup>1345</sup> » :

Il fonctionne un temps donné, mettons trente secondes, après quoi il s'arrête, et vos mains ne sont pas sèches, et il faut les essuyer à votre mouchoir, ou si vous n'avez pas de mouchoir à votre chemise, ou si vous n'avez pas de chemise, à votre fond de pantalon. Un bon point toutefois : la machine fonctionne gratis ; j'en suis étonné.<sup>1346</sup>

Condamnés à *essuyer* stoïquement ce genre de déboires, les nostalgiques de la serviette au lavabo pourront toutefois se consoler en se disant que ce maudit gadget ne leur aura pas fait déboursier un sou. On pourra aussi mentionner l'allusion au rasoir à la fin du premier acte de *Celles qu'on prend dans ses bras*. Ravier avoue à Mademoiselle Andriot que la trace rouge sur sa joue n'est pas un suçon de femme mais « la morsure de [s]on rasoir automatique<sup>1347</sup> », explication peu flatteuse pour ce séducteur. Aussi pratique soit-il, cet engin, dans les mains d'un usager distrait, peut se métamorphoser en vampire ou en perfide serpent. Dans *Le Chaos et la nuit*, ce sont les feux de signalisation du boulevard Magenta qui sont comparés à « des derrières de singe.<sup>1348</sup> » Celestino rejette par principe tout ce qui est nouveau et assimile, de manière caricaturale, tout dispositif un tant soit peu complexe à un casse-tête monstrueux. Par exemple, dès que le serveur du café de Bondy lui apporte l'un des « ces machins que les

<sup>1343</sup> Michel Collomb précise par exemple que lorsque Morand visite les Antilles, « son livre de chevet est bizarrement l'*Essai sur l'Inégalité des races humaines* de Gobineau dont les théories lui paraissent vraies mais mal formulées ». Le recours à des clichés racistes sur les Noirs et sur les Juifs est l'une des composantes du « pittoresque cosmopolite » qui caractérise les œuvres de ce grand voyageur, *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque*, op. cit., p. 143.

<sup>1344</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 1043.

<sup>1345</sup> *Garder tout en composant tout*, « De l'après-guerre à la fin des années cinquante » (1945-1959), p. 163-249, p. 248.

<sup>1346</sup> *Ibid.*

<sup>1347</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 626.

<sup>1348</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 875.



Français appellent des *filtres*<sup>1349</sup> », l'ancien anarchiste perd tous ses moyens à l'idée de manier ce qui tient pour lui « de la grenade, de la locomotive et du missile.<sup>1350</sup> » Il a depuis bien longtemps renoncé à l'utiliser, de peur de se brûler ou d'inonder sa table.

Cette frilosité à l'égard de la modernité occasionne pourtant certains gestes non dénués d'héroïsme. L'épisode de la corrida au milieu des pigeons et des automobilistes enragés peut être envisagé comme une tentative, certes risible, de mise à mort du progrès. À la vitesse et à la brutalité des bolides pétaradants, Celestino oppose l'élégance et le sang-froid du torero. Cette mise à mort est parfois semi-consciente, si l'on se fie au passage dans lequel le protagoniste, réveillé en sursaut par un cauchemar, renverse et « détraque<sup>1351</sup> » le réveil-matin et le téléphone posés sur sa table de chevet. En maltraitant, plus ou moins accidentellement, les deux seuls engins qu'il avait dans sa chambre, le personnage accomplit en fait un geste qui le démangeait depuis bien longtemps. Mais il ne pesterait pas contre le « frigidaire détraqué et l'ascenseur en panne<sup>1352</sup> » si ces derniers ne lui avaient pas fréquemment rendu de bons et loyaux services. À l'écouter, toutes les machines, fonctionnant quand bon leur semble, se sont ligüées contre lui pour faire de son quotidien un enfer.

L'amusement avec lequel le romancier décrit cette peur irrationnelle d'un complot fomenté par les appareils électroménagers du monde entier, nous conduit à nuancer nos propos sur l'antimachinisme de Montherlant. La démarche consistant à pousser jusqu'à la caricature ses propres craintes à l'égard de la nouveauté conforte l'idée, déjà avancée au cours de la première partie, selon laquelle l'auteur sait faire preuve d'autodistance. Le lecteur de *La Rose de sable* apprend par exemple que l'anti-modernisme de Guiscart trouve ses racines dans le fait de s'être vu « à deux reprises, refuser son permis de conduire<sup>1353</sup> ». Cette petite précision n'est pas sans décrédibiliser l'anachronisme revendiqué du personnage :

Son opinion sur l'engin nouveau était d'ailleurs partagée par les personnes de sa famille qui, presque toutes en mesure d'avoir une ou même plusieurs automobiles, n'en avaient pas, jugeant comme lui que c'est là quelque chose qu'il faut accorder aux classes inférieures. Mais Guiscart y ajoutait cette idée, que le goût de l'automobile, comme la T.S.F., le phonographe, etc..., n'est qu'un dérangement : ce sont des plaisirs de brute. Un dérangement, voilà le mot !<sup>1354</sup>

Plus subtil que Celestino, Guiscart transforme le rejet consécutif à ses deux échecs au permis de conduire en une disposition naturelle, preuve irréfutable de son appartenance au milieu

---

<sup>1349</sup> *Ibid.*, p. 901.

<sup>1350</sup> *Ibid.*

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 891.

<sup>1353</sup> *La Rose de sable*, p. 149.

<sup>1354</sup> *Ibid.*

nobiliaire. Cet esthète dédaigne le culte voué par son entourage à la vitesse et au rendement. L'homme de loisir de *La Rose de sable* met un point d'honneur à prendre et à perdre son temps.

Il est par conséquent tentant de souligner le contraste entre les héros anachroniques de Montherlant et les personnages « vélocifériques<sup>1355</sup> » de Morand. Le traitement du motif de la montre dans les deux œuvres nous paraît à cet égard fort éclairant. Pierre Nox, le héros de *L'Homme pressé*, vit « l'œil au poignet<sup>1356</sup> ». Il se montre parfaitement incapable d'attendre le coup de frein du chauffeur de taxi ou de patienter jusqu'à la naissance de son fils. Dans *Les Célibataires*, Élie de Coëtquidan, qui porte une montre à gousset – détail significatif –, nous est présenté dans l'immobilisme le plus complet. « Vissé sur une patte<sup>1357</sup> », il est en train de lire le journal au milieu des passants. La montre « en or massif<sup>1358</sup> » sur laquelle s'arrête le narrateur dans l'*incipit* est une antiquité ne pouvant appartenir qu'à un survivant de l'Ancien Régime, pour qui le temps s'est arrêté :

C'était une montre ancienne, plate, respirant par toute sa personne la beauté de la chose coûteuse et parfaite ; le boîtier en était littéralement recouvert par le pataras que faisait un blason très historié (lions, flammes, toute la boutique) et couronné d'une couronne de baron.<sup>1359</sup>

Cet objet rare renferme tout le royaume *brocéliandesque* « plein de licornes, de lions et de dauphins<sup>1360</sup> » auquel rêve Persilès. L'allusion, teintée d'ironie, aux armoiries et à la couronne, éléments incontournables de l'imagerie aristocratique, témoigne du rôle symbolique de cette montre. Parce qu'elle métaphorise l'immersion du hobereau dans un monde de vestiges, cette relique se distingue en tous points du vulgaire « bracelet-montre<sup>1361</sup> » que ne cesse de regarder le client assis à la table voisine de Celestino. Le « technicien survolté<sup>1362</sup> » – formule assurément pléonastique dans l'esprit du héros de Montherlant – qu'il fusille du regard incarne cette rage qu'a l'homme moderne de faire fructifier chaque seconde sous prétexte que « *time is money*<sup>1363</sup> ».

---

<sup>1355</sup> Paul Morand, *L'Homme pressé* (1941), Gallimard, « L'Imaginaire », 1990, p. 236. L'obsession de la vitesse est commune aux personnages et à l'auteur, dont l'écriture, influencée par la photographie et le cinéma, exprime la recherche d'une forme d'« instantanisme narratif ». Michel Collomb revient sur les caractéristiques du « style rapide » de Morand, lequel s'est d'ailleurs souvent tourné vers le genre de la nouvelle, *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque*, op. cit., p. 138-145.

<sup>1356</sup> Paul Morand, *L'Homme pressé*, op. cit., p. 72.

<sup>1357</sup> *Les Célibataires*, p. 738.

<sup>1358</sup> *Ibid.*

<sup>1359</sup> *Ibid.*

<sup>1360</sup> *Brocéliande*, p. 963.

<sup>1361</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 900.

<sup>1362</sup> *Ibid.*

<sup>1363</sup> *Ibid.*

Si les héros de Morand sont « lancés au galop dans un univers qui trotte<sup>1364</sup> », Celestino, Élie et Guiscard trottent dans un monde qui galope. La « névrose de la montre<sup>1365</sup> » dont est atteint le héros d'*Un incompris* mérite d'être confrontée à l'impatience chronique de Pierre Nox. S'il relève dans les deux cas de la pathologie, le rapport de ces deux personnages au temps répond en réalité à des logiques opposées. La surexcitation de Pierre et l'attachement de Bruno à la ponctualité sont *a priori* tous deux liés à la hantise de perdre du temps. Mais dans le cas du héros collet-monté de Montherlant, il s'agit avant tout de proclamer sa fidélité chevaleresque à un ordre disparu, ordre dans lequel le moindre retard était tout simplement impensable. Lorsqu'il procède au calcul méthodique du temps que lui a fait perdre le manque de correction de sa maîtresse, « mille cent soixante-dix-sept minutes, soit trente-six heures<sup>1366</sup> », le gentilhomme ne se soumet pas à l'impératif de rentabilité dicté par la modernité. Il revendique au contraire le droit d'être vieille France et à cheval sur certains principes.

Il serait néanmoins abusif d'en arriver à une opposition radicale entre la *modernôlatricie* de Paul Morand et le culte de la lenteur de Montherlant. L'article que consacre Jean-François Domenget à la « sorte de débat<sup>1367</sup> » sur le voyage et la vitesse s'engageant entre les deux écrivains, entre 1924 et 1930, fait apparaître certains points de convergence. Si « les réflexes d'aristocrate [de Montherlant], ses références constantes à la sagesse ne le prédisposent pas à chanter les plaisirs de la vitesse<sup>1368</sup> », le regard qu'il porte sur le chronomètre vient nuancer l'image d'un écrivain passéiste, adepte du ralenti. En 1937, Montherlant range la frénésie de la vitesse parmi les « sensation[s] fort grossière[s]<sup>1369</sup> » mais il avait, cinq ans plus tôt, souligné « l'avantage du chronomètre<sup>1370</sup> », instrument grâce auquel le classement des athlètes devient indiscutable. On pourrait ajouter que l'autodistance, dont nous avons déjà parlé au sujet de Montherlant, se perçoit aussi dans l'œuvre d'un « adorateur de la vitesse<sup>1371</sup> » tel que Morand. Celui qui compte pour s'endormir, non pas les moutons mais les

<sup>1364</sup> Paul Morand, *L'Homme pressé*, op. cit., p. 14.

<sup>1365</sup> *Un incompris*, p. 317.

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>1367</sup> Jean-François Domenget, « Montherlant, Paul Morand : Le voyage et la vitesse », *Paul Morand écrivain*, Textes réunis par Michel Collomb, avec des inédits de Paul Morand, Université Paul-Valéry, Montpellier, 1993, p. 25-44, p. 25.

<sup>1368</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1369</sup> *Flèche du sud*, p. 66.

<sup>1370</sup> « Notes (1932) », *Mors et Vita*, p. 559.

<sup>1371</sup> Paul Morand, « Images de sport », *Papiers d'identité*, Grasset, 1931, p. 269-335, p. 271.

voitures de sport qu'il a eues entre les mains<sup>1372</sup>, ne cache pas que ces jouets luxueux lui ont « fait perdre un temps fou<sup>1373</sup> » en entretien et en réparation.

C'est bien moins la vitesse et la nouveauté qui suscitent l'agacement de Montherlant que les comportements stupides et futiles qu'elles occasionnent. La palme de la frivolité revient sans contestation possible à Octave de Coëtquidan. Celui qui se considère comme « l'homme moderne de la famille<sup>1374</sup> » se serait certainement rué sur le « pistolet à gaufres<sup>1375</sup> » et le « repasse-limaces<sup>1376</sup> » tournés en dérision par Boris Vian dans sa *Complainte du progrès*, en 1955. Le frère d'Élie doit constamment assouvir sa soif de nouveauté. Sa fameuse valise pouvant « être acceptée dans le filet d'un compartiment<sup>1377</sup> », malgré sa contenance hors du commun, fait partie des gadgets dont il se lassera et qu'il finira par donner à son chauffeur. Pour faire honneur à sa réputation d'excentrique, Octave donne même dans le *rétro*. Il pousse le snobisme jusqu'à faire faire sur mesure, dans les années vingt, de « vieux modèles de tendeurs de pantalons, abandonnés depuis 1840<sup>1378</sup> ». Octave a beau prendre le contrepied de la standardisation naissante, il n'en demeure pas moins ridicule. Le culte du rare et du sophistiqué, qui n'est qu'une forme de conformisme parmi d'autres, devient une course effrénée aux *must have*. Cette formule n'aurait pas déplu à un américanomane et à un anglomane comme Octave. Ce dernier s'efforce tant bien que mal de déchiffrer le « *Daily Mail*<sup>1379</sup> » dans son « rocking chair<sup>1380</sup> ». Le snobisme de cet aristocrate de vieille souche se manifeste à la fois par son goût immodéré pour les gadgets et par les liens intéressés qu'il tisse avec la bourgeoisie d'affaires. Celui qui a le culot de se présenter comme un « *self-made man*<sup>1381</sup> » n'est devenu « membre du conseil d'administration de la banque Latty<sup>1382</sup> » que parce qu'il a su faire jouer ses relations.

L'idéal serait de trouver un juste milieu entre l'arrivisme écœurant d'Octave et la misanthropie frileuse de Léon et d'Élie. Le cas du baron *parvenu* des *Célibataires* est un

---

<sup>1372</sup> Paul Morand, *Journal inutile*, tome I, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>1373</sup> Paul Morand, « Voyages en auto », *Le Voyage* (1927 et 1963), *Voyages*, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2001, p. 878-880, p. 879.

<sup>1374</sup> *Les Célibataires*, p. 770.

<sup>1375</sup> Boris Vian, « Complainte du progrès » (1955), *Paroles de Boris Vian*, Musique d'Alain Goraguer, *Chansons*, Christian Bourgeois Éditeur, 1994, p. 187.

<sup>1376</sup> *Ibid.*

<sup>1377</sup> *Les Célibataires*, p. 770.

<sup>1378</sup> *Ibid.*

<sup>1379</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>1380</sup> *Ibid.*, p. 771.

<sup>1381</sup> *Les Célibataires*, p. 772.

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p. 770.

exemple de « reconversion du capital symbolique et social en capital économique<sup>1383</sup> », pour reprendre les mots de Monique de Saint Martin à propos des stratégies d'adaptation de la noblesse. Cette reconversion, les Guidon de Repeygnac s'en révèlent bien incapables. Ces aristocrates de vieille souche, vivant parmi « les casquettes anglaises, les gants blancs, les médailles<sup>1384</sup> », sont même contraints de quitter leur maison de Neuilly pour la cité du Bois-Brûlé. Les héros de ce roman de Lionel Duroy, paru en 1990, vivent ce déclassement comme un véritable « cataclysme<sup>1385</sup> ». S'improvisant VRP, M. Guidon de Repeygnac vend sans succès des aspirateurs *Tornado* et des bidons d'huile. Le sens des affaires désastreux des nobles désargentés de *Priez pour nous* s'oppose ainsi à l'ambition vénale d'Octave de Coëtquidan. Les ruses de ce dernier attirent notre attention sur le lien entre jeu et mondanités dans l'œuvre de Montherlant. C'est par le biais de rencontres et de festivités que le frère d'Élie a pu tirer son épingle du jeu. Le loisir, parce qu'il joint l'utile à l'agréable, offre aux *chasseurs de relations* un terrain d'investissement privilégié. La valorisation de la gratuité du jeu dans l'œuvre de Montherlant entre nécessairement en conflit avec l'exigence de rendement à laquelle obéissent bon nombre de cérémonials mondains. On compte parmi eux les rallyes, ces bals organisés dans l'intention de marier les jeunes gens de bonne famille.

---

<sup>1383</sup> Monique de Saint Martin, *L'Espace de la noblesse*, op. cit., p. 151.

<sup>1384</sup> Lionel Duroy, *Priez pour nous*, Éditions J'ai lu, 1990, p. 7.

<sup>1385</sup> *Ibid.*, p. 16.

#### 4.6. LES RALLYES DANS *LES GARÇONS* : GUET-APENS MATRIMONIAL ET COMLOT DE GÉNITRICES

L'élitisme revendiqué de Montherlant et sa prédilection pour les regroupements en huis clos ne signifient pas pour autant qu'il cautionne les rallyes, ces hauts lieux de la mondanité. Le terme de *rallye*, apparu dans les années cinquante<sup>1386</sup>, est un peu anachronique en 1913, mais il nous paraît pouvoir s'appliquer aux soirées à guichets fermés dans lesquelles est introduit Alban de Bricoule, fraîchement renvoyé du collège. Nuançons d'emblée la portée satirique du passage des *Garçons* consacré à la description de ces bals mondains. L'auteur nous y donne un aperçu du raffinement et de l'insouciance de la vie parisienne à la veille de la Première Guerre mondiale. L'ancien élève du Parc a troqué son uniforme austère et son maillot de football crasseux contre un costume fringant. Alban se prête sans rechigner au jeu de la mondanité. La comtesse assiste avec ravissement à sa profonde métamorphose :

Avec le petit fantoche qui, dès quatre heures, ne sortait plus qu'en jaquette et haut-de-forme, souliers vernis, guêtres claires, gants beurre frais (soigneusement retournés sur le poignet), jonc à pomme d'or (oui, sans blague), bouquets à bleuets à la boutonnière (d'ailleurs n'étonnant personne, car tels étaient les temps), et ne rentrait à huit heures que pour se redéguiser en smoking ou en habit et repartir de plus belle à onze heures, avec ce pauvre singe elle était bien plus à l'aise qu'avec le garçon garçonniér qui, son cartable avachi sous le bras, partait un quart d'heure plus tôt le matin pour attendre Serge devant la maison.<sup>1387</sup>

L'énumération des accessoires du jeune dandy<sup>1388</sup> a beau être entrecoupée de parenthèses ironiques, elle n'est pas dénuée d'une certaine nostalgie, liée à l'évocation d'un monde révolu. La Belle Époque, avec son élégance, ses parfums capiteux et ses valse enivrantes, l'auteur y faisait déjà allusion dans *L'Exil*, à travers le dandysme de Philippe<sup>1389</sup>, et dans les « poèmes d'inspiration française<sup>1390</sup> » d'*Encore un instant de bonheur*. Dans « Mademoiselle

<sup>1386</sup> Voir le chapitre que consacrent aux rallyes Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, La Découverte, « Repères », 2000, p. 92-94.

<sup>1387</sup> *Les Garçons*, p. 762.

<sup>1388</sup> On précisera à ce sujet que Montherlant lui-même a eu sa période dandy, comme l'attestent certaines des photographies recueillies par Pierre Sipriot. Voir notamment la photographie où l'écrivain, alors âgé de dix-neuf ans, s'essaye « à la mèche et au port de tête à la Barrès. », *Album Montherlant*, op. cit., p. 72.

<sup>1389</sup> La didascalie inaugurale de la pièce précise que Philippe et son camarade « sont tous deux un peu snobs » et qu'ils ont « la moustache rasée. », *L'Exil*, p. 19. À la fin de l'Acte II, scène II, le dramaturge attire une nouvelle fois notre attention sur l'élégance apprêtée de son héros : « La porte s'ouvre, Philippe entre. Souliers vernis, guêtres claires, toujours les cheveux en arrière. Il porte une pile de volumes. », *ibid.*, p. 38. Voir la photographie des deux jeunes comédiens jouant Philippe et Bernard dans la mise en scène de Bernard Ristroph au Studio des Champs-Élysées, en septembre 1974, *Album Montherlant*, op. cit., p. 67.

<sup>1390</sup> Les « Poèmes d'inspiration française » constituent la deuxième partie du recueil *Encore un instant de bonheur*, publié en 1934, *Romans*, op. cit., p. 673-733, p. 703-733.

de G\*\*\*<sup>1391</sup> », poème inspiré des *Fêtes galantes* de Watteau, une jeune femme fait ses adieux à une vie de plaisir, d'insouciance et de « bonheurs frères<sup>1392</sup> ». Le fiacre, l'un des emblèmes de la Belle Époque qu'on retrouve d'ailleurs dans *Les Garçons*, est intimement associé à la sensualité et à la mélancolie dans un poème tel que « 1900<sup>1393</sup> ».

Loin de réduire la Belle Époque aux froufrous et à la frivolité<sup>1394</sup>, l'écrivain déplore toutefois la futilité des rallyes, laquelle apparaît de façon d'autant plus criante qu'elle succède à la rudesse chevaleresque des amitiés particulières. La constitution de listes fermées, qui tendrait à rapprocher ces soirées huppées du petit cercle de la Protection, ne pousse pas à l'exploit mais donne lieu à toutes sortes de combines et de coups bas :

Mme de Bricoule se jetait sur toutes les relations ou ex-relations, pour faire mettre Alban sur des listes de danseurs ; apprenait à son fils comment on se fait inviter chez Un Tel, en s'inventant une parenté inexistante ; comment on manœuvre pour danser le cotillon avec une héritière ; comment on se donne du comte sans l'être, suivant la coutume ancestrale ; comment on conserve dans une boîte les pièces fausses pour les refiler aux quêtes des grands mariages, ou seulement comment on glisse les doigts dans la bourse que vous tend la quêteuse, sans y rien mettre du tout ; comment payant d'audace, on va à un bal auquel on n'est pas invité ; ou comment on en parle, soi-disant de bonne source, sans y avoir été. Tout le savoir-vivre, tout, elle lui en apprenait tout !<sup>1395</sup>

Le kit de survie du parfait petit mondain prend la forme d'une série de recommandations. L'entorse à la règle devient la règle. L'initiation ne passe plus par l'apprentissage du *fair-play* et de la discipline mais par celui du vol, du mensonge et de la feinte. Il faut s'armer de roublardise puisque la cooptation est un simulacre d'adoubement, reposant avant tout sur la capacité du néophyte à leurrer son entourage. L'obsession de l'argent vient corrompre les rapports humains, qui se muent en simples *relations*, par opposition à la franche camaraderie du stade.

Dans un climat d'insouciance et de légèreté, bien résumé par l'emploi du terme « flirt<sup>1396</sup> », les participants, initiés au *tango* et au *one step*, sont tenus d'étoffer leur carnet d'adresses. Les listes des filles « avec qui il était nécessaire (pour raisons sociales) de danser ; celles des mères avec qui il fallait être particulièrement aimable<sup>1397</sup> », renvoient, sous une

---

<sup>1391</sup> « Mademoiselle de G \*\*\* », *ibid.*, p. 709-710.

<sup>1392</sup> *Ibid.*

<sup>1393</sup> « 1900 », *ibid.*, p. 706-709.

<sup>1394</sup> Clarisse Couturier-Garcia voit dans la fidélité intellectuelle de Montherlant à l'égard d'Anna de Noailles et de Marie Noëlle un signe de son attachement à cette période, « Montherlant, poète Belle Époque », communication prononcée lors du colloque *L'Imaginaire de Montherlant : figures et formes*, organisé par Patrick Brunel, du 22 au 24 novembre 2012 à la Faculté des Lettres de L'Institut Catholique de Paris, Actes à paraître.

<sup>1395</sup> *Les Garçons*, p. 763.

<sup>1396</sup> *Ibid.*, p. 762.

<sup>1397</sup> *Ibid.*, p. 764.

forme altérée, aux liens de vassalité passionnés qui unissaient les collégiens. Les mères – et c’est là que réside toute la fourberie de l’affaire – sont assises « à l’arrière-plan<sup>1398</sup> ». Elles préparent avec le plus grand sérieux l’avenir de leur progéniture. Les dots des cavalières sont examinées à la loupe et les garçons d’avenir rapidement identifiés par ces expertes en affaires matrimoniales. Les belles toilettes et la musique entraînante ne sont qu’un subterfuge employé par ces génitrices perverses pour endormir la vigilance de leurs poulains<sup>1399</sup>.

Les jeunes danseurs endimanchés, paradant sous le regard fier de leur mère, se retrouvent ainsi dans la même situation que les pauvres matous des expositions félines, affublés « d’énormes rubans en soie voyante<sup>1400</sup> ». Le *kitsch* et le mauvais goût de ces défilés animaliers, sur lesquels s’arrête l’auteur du *Fichier parisien*, ne sont pas sans évoquer dans l’esprit du lecteur d’aujourd’hui certains concours de beauté diffusés à la télévision. Les chats sont enfermés dans une cage parfumée où sont exhibées les médailles remportées aux expositions précédentes. On saluera au passage l’indifférence souveraine de ces félins, qui, observés sous toutes les coutures par des bourgeoises hystériques, « ont l’air de s’en f... royalement.<sup>1401</sup> » Le comble du ridicule est atteint lorsque ces rombières, aussi apprêtées que leur « géniture chatesque<sup>1402</sup> », se retrouvent autour du buffet pour s’extasier sur les prouesses de « Moumoune, de Minet, de Minou et de Pompon<sup>1403</sup> ». Ces sobriquets attendrissent manifestement beaucoup moins l’écrivain que les « Cuicui<sup>1404</sup> », les « Bonbon<sup>1405</sup> » et les « Fauvette<sup>1406</sup> » de la Protection. Les propriétaires vaniteuses des chats exposés vivent par procuration le succès de leurs petits « chéris<sup>1407</sup> », ce qui les rapproche des organisatrices de rallyes. L’énergie et l’argent qu’a dépensés Mme de Bricoule doivent conduire à un retour sur investissement. Une fois qu’il sera tombé dans le guet-apens que lui tend sournoisement la

---

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>1399</sup> François Mauriac décrit lui aussi avec cynisme les ruses auxquelles recourent les grandes familles qui organisent ces bals mondains. Jean de Mirbel, trentenaire dévoyé s’apprêtant à divorcer, évoque avec dégoût ces soirées « que donnent les bourgeois pour marier leurs filles » : « Toute cette jeunesse en boutons, et la pauvre fille qui tape sur son piano, et la chaleur, et le champagne trop sucré, et l’odeur d’aisselles ... Si on aime les fêtes, il y a le monde, n’est-ce pas ? Enfin, le vrai ... Moi, naturellement, je le vomis. », François Mauriac, *L’Agneau* (1954), GF Flammarion, 1985, p. 64.

<sup>1400</sup> « Exposition féline », *Le Fichier parisien* p. 35-43, p. 37.

<sup>1401</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1402</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1404</sup> *Les Garçons*, p. 611.

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>1406</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>1407</sup> « Exposition féline », p. 41.



comtesse, Alban devra « épouser un sac<sup>1408</sup> », formule consacrée dans le « langage d'aristocrate<sup>1409</sup> ».

Les rallyes, que les Pinçon-Charlot comptent parmi les « ruses de l'endogamie<sup>1410</sup> », apparaissent dans *Les Garçons* comme un jeu de dupes. Il s'agit pour l'aristocratie et pour la grande bourgeoisie d'éviter les mésalliances en mettant le ludique au service d'enjeux sociaux et financiers. Lors de ces réceptions, bien plus subtiles que les mariages arrangés, tout est fait, comme le rappellent les auteurs des *Ghettos du gotha*, pour que les enfants vivent leur rencontre amoureuse « comme le plus grand des hasards.<sup>1411</sup> » Montherlant entend démontrer que la rencontre de l'âme sœur, à laquelle croient dur comme fer les « Hamour[eux]<sup>1412</sup> », n'est que le résultat d'une opération savamment orchestrée. Le narrateur des *Garçons* laisse entendre que la collusion des élites, c'est-à-dire la dilution de l'aristocratie dans la bourgeoisie, n'est pas sans affoler Mme de Bricoule. Peu importe qu'elle soit tardive ou douteuse, la particule de sa future bru doit apparaître noir sur blanc sur le faire-part de mariage. Bien moins soucieuse du bonheur de son fils que de sa propre réputation, la comtesse ne peut supporter que le nom d'Alban figure au bas de la liste des participants d'un bal, dans la rubrique mondaine du *Figaro*. Elle se désabonne du quotidien pour laver cet affront. Figurer « en queue de peloton<sup>1413</sup> », expression assimilant les invités de ces soirées dansantes à un groupe de coureurs cyclistes, est le comble de l'humiliation. La susceptibilité démesurée de Mme de Bricoule illustre l'importance capitale que revêt dans la haute société ce que l'on serait tenté de considérer comme une bagatelle. Si grotesque soit-il, le geste de la comtesse nous renvoie au sens de l'honneur nobiliaire : « l'individu dépend entièrement de l'opinion des autres membres de la société<sup>1414</sup> ».

---

<sup>1408</sup> *Les Garçons*, p. 763.

<sup>1409</sup> *Ibid.* Pour confirmer les propos du narrateur des *Garçons*, on peut signaler que cette expression se retrouve sous la plume de Marguerite Yourcenar, qui, dans le premier volet de son triptyque familial, tente de se représenter ce que fut l'arrivée de sa mère sur le marché matrimonial. Si la jeune Fernande de Cartier de Marchienne pouvait se targuer de porter un nom très ancien et d'appartenir à la vieille noblesse liégeoise, elle était incapable de rivaliser avec les autres participantes de cette « foire au mariage », bien mieux dotées qu'elle : « Sa jolie fortune n'était pas 'le sac' que recherchaient les épouseurs professionnels, et ceux-ci ne pouvaient espérer qu'un père, grand-père, oncle ou frère de la jeune fille les aidât à se pousser dans la politique ou dans le grand monde, au Congo, ou dans les conseils d'administration. La beauté de Mademoiselle de C. de M. n'était pas suffisante pour provoquer des coups de foudre, lesquels, d'ailleurs, n'éclataient pas dans la bonne société, où un mariage non soutenu par du solide eût passé pour indécent. », *Souvenirs pieux (Le Labyrinthe du monde I)*, Gallimard, « Folio », 1974, p. 312.

<sup>1410</sup> Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, op. cit., p. 47.

<sup>1411</sup> Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Les Ghettos du gotha, Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, op. cit., p. 42.

<sup>1412</sup> *Les Lépreuses*, p. 1540.

<sup>1413</sup> *Les Garçons*, p. 765.

<sup>1414</sup> Norbert Elias, *La Société de cour*, op. cit., p. 85.

Mme de Bricoule n'existe que par ses relations. Ses cartons d'invitation trônent sur la cheminée, de manière à y former « un arc de triomphe, célébrant la gloire d'être si *répandu*, – *répandu* comme de l'urine quand le pot de chambre a été renversé.<sup>1415</sup> » L'ironie hautaine avec laquelle l'écrivain dénonce la fatuité du monde concourt bien entendu à peaufiner son image de moraliste austère. Cette exigence de retenue et de discrétion, ayant pour corollaire le refus du « brillant<sup>1416</sup> », éclaire aussi le passage des *Garçons* consacré aux « *réunion[s] amicale[s]*<sup>1417</sup> » organisées par l'Association des anciens du Parc. Ces soirées mondaines, au moment où les camarades d'Alban se font hacher menu sur le front, sont tout bonnement indécentes. D'autant plus que la lettre que reçoit le héros déplore l'interruption forcée des bals mensuels en raison d'une guerre inopportune. « Sur les tombes fraîches, on se pourléchait à l'avance de froufrou<sup>1418</sup> », constate Alban. La messe en l'honneur des morts de Notre-Dame du Parc qui précède la réception n'est qu'une manière de se donner bonne conscience avant de se divertir.

Toujours est-il que les mondanités sont un jeu de société utile, voire vital, auquel personne ne semble pouvoir se soustraire. Le rejet du « vouloir-plaire<sup>1419</sup> » est contrebalancé, en particulier dans les « deux livres jumeaux<sup>1420</sup> » que sont *Les Célibataires* et *Un assassin est mon maître*, par la démonstration de la nécessité de se plier aux règles du jeu social. Comme si l'auteur était conscient que sa « passion de l'indifférence<sup>1421</sup> » relevait bien davantage du *noblesse oblige* que d'un principe à appliquer à la lettre. S'il s'efforce d'entretenir l'idéal d'une aristocratie étrangère aux calculs de l'ambition, l'écrivain montre que la déchéance d'Exupère et de Léon découle principalement de leur isolement. L'auteur, qui dit avoir rencontré l'ancien bibliothécaire au Centre hospitalier d'Auxerre, avoue avoir renoncé à venir en aide à cet homme esseulé. Ce dernier n'est pour lui « pas un ami, pas même une relation.<sup>1422</sup> » Quant à Léon de Coantré, c'est parce qu'il a toujours refusé de se mêler au petit jeu des alliances et des arrangements qu'il passe les derniers mois de sa vie dans la maisonnette du garde de son château de famille. Léon et Élie sont condamnés à payer au prix fort ce qu'on pourrait appeler leur absence de *sens pratique*, défini par Pierre

---

<sup>1415</sup> *Les Garçons*, p. 764.

<sup>1416</sup> *Ibid.*, p. 765.

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p. 821.

<sup>1418</sup> *Ibid.*

<sup>1419</sup> *Les Lépreuses*, p. 1539.

<sup>1420</sup> *La Marée du soir*, p. 126.

<sup>1421</sup> « Explicit Mysterium », *Mors et Vita*, p. 508.

<sup>1422</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1236.

Bourdieu comme « l'ajustement anticipé aux exigences d'un champ<sup>1423</sup> ». Les héros des *Célibataires* sont incapables de faire correspondre à une situation particulière une pratique adéquate. Confrontés à l'urgence d'un déménagement, les deux aristocrates laissent la situation s'enliser sans jamais prendre une initiative susceptible de répondre aux exigences du moment. Léon peut bien dire à Élie qu'ils devront désormais se montrer « réaliste[s]<sup>1424</sup> », il n'applique pas cette nouvelle règle du jeu. Si nous convoquons la notion de *sens pratique*, c'est qu'elle entretient pour Bourdieu une relation analogique avec ce qu'il est coutume d'appeler, en sport, « le sens du jeu<sup>1425</sup> ». L'athlète, grâce à son sens du placement et à son art de l'anticipation, sait réagir immédiatement à la situation qui se présente à lui. De son côté, l'individu s'insère dans le monde social en développant, souvent de façon inconsciente, des stratégies lui permettant de se confronter aux exigences du réel.

Or, pour accéder à cette « maîtrise de la logique pratique<sup>1426</sup> », il faut avoir acquis une expérience du jeu, ce qui n'est de toute évidence pas le cas des hobereaux brocardés par Montherlant. Le handicap social dont souffre Léon, terré dans sa caverne, l'empêche par exemple de traverser la rue sereinement. Il perd tous ses moyens en voyant le fils de la femme de ménage jouer au fond du jardin. Il hésite même longuement à franchir le seuil de la porte pour fermer le robinet de la cuve, de peur de se retrouver nez à nez avec le garçonnet. Avant de surmonter cette épreuve périlleuse, il reste littéralement « bloqué<sup>1427</sup> », ce qui corrobore l'idée selon laquelle il n'a pas intégré un certain nombre d'automatismes et de principes élémentaires de sociabilité. « Pourquoi lui seul ne trouvait jamais le numéro sur la façade d'une maison ?<sup>1428</sup> », se demande-t-il désespérément. Il sous-entend par là qu'il existe un mode d'emploi dont il a été injustement privé. Disons plutôt que le protocole auquel il continue de se référer est hors d'usage, à l'instar des « annuaires périmés<sup>1429</sup> » qui ne lui donnent jamais les bons horaires de bus lors de ses rares expéditions dans Paris. Afin d'approfondir cette lecture des *Célibataires* à la lumière du concept de *sens pratique*, on peut voir dans l'inadaptation de M. de Coantré un exemple d'*hystérésis*. Ce terme, dans son acception sociologique, désigne la rémanence de dispositions « inadaptées aux conditions présentes parce qu'objectivement ajustées à des conditions révolues ou abolies.<sup>1430</sup> » Si Léon

<sup>1423</sup> Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1980, p. 111.

<sup>1424</sup> *Les Célibataires*, p. 745.

<sup>1425</sup> Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>1426</sup> Pierre Bourdieu, *Choses dites*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1427</sup> *Les Célibataires*, p. 783.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 788.

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 787.

<sup>1430</sup> Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, *op. cit.*, p. 105.

ne se décide pas à gagner sa vie et à dépoussiérer son intérieur défraîchi, c'est que les schèmes à travers lesquels il se représente le monde sont obsolètes. Le ton moqueur dont use l'écrivain à l'égard des avatars de Don Quichotte que sont Élie et Léon n'a pas d'autre finalité que de montrer l'échec auquel est vouée l'application trop rigide de principes désuets. Les cartes de visite d'Élie, « jaunies au point d'en être devenues presque brunes sur leurs bords<sup>1431</sup> », sont à l'image d'un capital social<sup>1432</sup> périmé depuis bien longtemps. On mesure dès lors la distance qui sépare M. de Coëtquidan, bien trop bourru pour mobiliser une quelconque relation, de la comtesse de Bricoule, brandissant comme un trophée les bostols d'invitation que reçoit son fils. Montherlant rejette dos à dos l'utilitarisme forcené des grands mondains et la marginalisation apathique des ours mal léchés, même s'il laisse transparaître sa tendresse pour ces derniers.

Le fait de condamner les rallyes tout en défendant la solidarité de corps, comme en témoigne l'accueil chaleureux qu'il réserve à l'Association d'entraide de la Noblesse Française<sup>1433</sup>, trahit la position ambiguë de l'écrivain. Les soirées raillées par l'auteur des *Garçons* et l'ANF, institution créée dans les années trente pour « fonder un lieu de mémoire nobiliaire<sup>1434</sup> », ont en commun de regrouper des individus désireux de perpétuer un ordre à part. À la différence près que l'argent déboursé par les membres de l'ANF, « société mutualiste<sup>1435</sup> », n'est pas destiné à faire de l'esbroufe mais à secourir, avec toute la discrétion requise, les familles nobles désargentées. « Soutenir ceux de ses membres qui sont atteints par la crise économique<sup>1436</sup> », voilà comment le duc de Lévis Mirepoix définit la vocation sociale de l'ANF, dont il fut le président de 1934 à 1966. C'est parce qu'elle aurait épargné bien des déboires aux héros des *Célibataires* que l'auteur fait référence à cette association, dans un article paru quelques mois après la publication de son roman. Cette allusion à un « groupement<sup>1437</sup> » susceptible de venir en aide à la noblesse ruinée mérite d'être réinscrite dans le contexte de la réception des *Célibataires*. L'écrivain regrette que son roman ait pu être

---

<sup>1431</sup> *Les Célibataires*, p. 738.

<sup>1432</sup> Pierre Bourdieu définit le capital social comme l'« ensemble de ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées et d'interconnaissances ; ou, en d'autres termes, à l'appartenance à un groupe, comme ensemble d'agents qui ne sont pas seulement dotés de propriétés communes [...] mais sont aussi unis par des liaisons permanentes et utiles. », « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, 1980, p. 2-3.

<sup>1433</sup> « Sur la noblesse en France (1934) », *Service inutile*, p. 686-689.

<sup>1434</sup> Éric Mension-Rigau et Bruno Dumons, « Conserver l'identité nobiliaire dans la France contemporaine », *Anciennes et Nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, op. cit., p. 221-243, p. 230.

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>1436</sup> Voir la Préface du duc de Lévis-Mirepoix qui précède le *Recueil des personnes ayant fait leurs preuves devant les assemblées générales*, *Association d'entraide de la noblesse française*, 1932-1949, MCML, 1950, p. VII-VIII.

<sup>1437</sup> *Ibid.*

considéré comme une « satire de la noblesse<sup>1438</sup> ». On ne saurait oublier qu'Aragon, en octobre 1934, consacre dans *L'Humanité* un article élogieux à ce récit dans lequel un membre de la noblesse « s'acharne sur ce monde dont il est issu<sup>1439</sup> ». Montherlant aurait brocardé sans pitié deux « déchets de l'aristocratie sous la Troisième République<sup>1440</sup> ». Parce qu'il refuse de se voir ainsi *communisé*, Montherlant, tout en reconnaissant avoir « houspill[é]<sup>1441</sup> » affectueusement ses deux gentilshommes, insiste sur la nécessité de souder l'identité du milieu nobiliaire. Le regard bienveillant qu'il porte sur un organisme faisant office de gardien du temple relève pour une large part de la stratégie.

Soucieux de ne pas heurter une partie de son lectorat, l'auteur réaffirme son rôle d'héritier, ayant à cœur de sauvegarder les traditions de l'authentique noblesse. Il associe cette authenticité à une « certaine pauvreté, à une certaine humiliation temporelle<sup>1442</sup> » et l'oppose au luxe provocant de certaines festivités. La description des rallyes est pour l'auteur des *Garçons* une manière de pointer la malléabilité et le caractère aisément manoeuvrable de la fête. Le rituel festif, comme le rappelle le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, ne peut se réduire à un pur « accident sociologique<sup>1443</sup> », en marge de la société dans laquelle il est célébré. La fête, dont la fonction libératrice et récréative explique la parenté avec le jeu, court le risque de se voir asservie à l'utile. Les rallyes s'inscrivent dans un programme matrimonial clairement défini et offrent en cela un exemple frappant d'instrumentalisation de la fête. Ce détournement se révèle bien plus scandaleux lorsqu'il se fait à des fins politiques, ce qu'atteste en particulier la propagande festive orchestrée par le régime de Vichy.

---

<sup>1438</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>1439</sup> Cet article d'Aragon, paru dans *L'Humanité* le 22 octobre 1934 et intitulé « Sardanapale ou Jésus Christ ? », est reproduit dans l'ouvrage d'Olivier Rony, *Les Années roman 1919-1939, Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Flammarion, 1998, p. 559-563.

<sup>1440</sup> *Ibid.*

<sup>1441</sup> « Sur la noblesse en France », p. 686.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>1443</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *La Fête, le jeu et le sacré*, J.-P. Delarge, « Encyclopédie universitaire », 1977, p. 135.

#### 4.7. « LES ZANFANDEYZÉCOLS<sup>1444</sup> » : PROPAGANDE FESTIVE ET FOLKLORE BÊTIFIANT SOUS VICHY

L'article que Montherlant consacre à la Fête du Travail célébrée à Grasse en 1941<sup>1445</sup> s'intitule « Les Zanfandeyzécols », transcription phonétique de *Les enfants des écoles*. Il suffit de lire les premières lignes de ce texte, écrit en 1942, refusé par plusieurs journaux et resté inédit sous l'Occupation, pour saisir la dimension faussement affectueuse de ce titre. La touche exotique qu'apportent le y et les deux z annonce la démarche critique de Montherlant. L'auteur rédige ici une *lettre persane* dans l'intention de fustiger le ridicule des festivités censées distraire les *zanfans* d'« une certaine petite ville de certain pays.<sup>1446</sup> » Adoptant le rôle de l'observateur occidental déconcerté par les mœurs curieuses des « Turcomans<sup>1447</sup> », Montherlant renvoie le lecteur à la fièvre cérémonielle du régime de Vichy. L'expression antiphrastique « sainte cérémonie<sup>1448</sup> », désignant le culte du gouvernement auquel sont conviés les habitants, est à relier à la critique de la solennité pompeuse des tirages de la Loterie Nationale. L'historien Rémi Dalisson voit dans la Fête du Travail une illustration de la « boulimie de célébrations<sup>1449</sup> » consubstantielle à un régime soucieux de retrouver les racines nationales prérévolutionnaires. Mais si la Fête du Travail et de la concorde sociale, officialisée en 1941, est une création de Vichy, la Fête des Mères, le 14 juillet et le 11 novembre attestent du « recyclage festif<sup>1450</sup> » auquel procède le gouvernement pétainiste. Ce dernier n'hésite pas à remodeler à son profit l'héritage républicain, encore fortement ancré dans les mentalités. Reste que la surenchère dans les fêtes et les défilés apparaît comme une spécificité du régime, dont l'intention est de faire de ce type de pratiques l'un des principaux vecteurs de sa propagande. Il s'agit de contribuer à l'édification du mythe Pétain par le truchement d'une série de célébrations, au cours desquelles tout le monde, sans exception, est tenu de manifester sa joie devant la rénovation du travail et la fécondité des mères françaises.

---

<sup>1444</sup> « Les Zanfandeyzécols » (1942), *Textes sous une occupation, Essais*, p. 1449-1453.

<sup>1445</sup> *Ibid.*, voir Note p. 1449.

<sup>1446</sup> « Les Zanfandeyzécols », p. 1451.

<sup>1447</sup> *Ibid.*

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p. 1452.

<sup>1449</sup> Rémi Dalisson, *Les Fêtes du Maréchal : Propagande festive et imaginaire national dans la France de Vichy*, Éditions Taillandier, 2008, p. 25.

<sup>1450</sup> *Ibid.*, p. 129.

Le gréganisme qu'occasionnent ces fêtes est pointé du doigt par Montherlant, qui énumère longuement les participants, enthousiastes car apeurés :

Il y avait là les corps constitués ; les fonctionnaires, fonctionnant à plein gaz, car ils tremblaient pour leur fonction ; la police en uniforme et de préférence en civil ; le clergé, toujours affamé de coller au pouvoir, dans l'espoir d'être confondu avec lui ; tous les citoyens, certains convaincus de l'excellence du gouvernement, les autres de l'excellence de la liberté personnelle, qu'ils avaient chance de perdre si leur zèle était suspecté ; enfin, au grand complet, cette puérile brigade des acclamations, dont le nom seul nous indique que nous sommes chez les Turcomans, les 'zanfandeyzécals', et qui est d'un si grand secours à tous les gouvernements du monde.<sup>1451</sup>

Le recours à la dérivation, assimilant les fonctionnaires à de simples pantins, l'allusion à la flagornerie de l'Église et aux charmantes têtes blondes, malléables à souhait, dressent le portrait d'une France courtisane. Ce rassemblement, au cours duquel chacun de ces *bonzélèves* reste sagement à sa place, va à l'encontre même de la définition de la fête, fondée sur un renversement provisoire du quotidien. La fête, rappelle Paul Valéry dans *Tel quel*, est supposée offrir « une image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire.<sup>1452</sup> » La fête, que Roger Caillois rattache au « sacré de transgression<sup>1453</sup> », est censée nier provisoirement les hiérarchies et les barrières sociales, ce qui est loin d'être le cas ici. C'est à se demander si l'expression *Les Zanfandeyzécals* ne désigne pas toute une nation infantilisée, redoutant plus que tout de se faire taper sur les doigts. En tout cas, Montherlant fait clairement référence au folklore et au *pathos* benêts dont use le régime pour susciter l'admiration des enfants. Dans son *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Pierre Giolitto rappelle que le Maréchal « soigne son image de grand-père<sup>1454</sup> ». Pétain organise par exemple en 1940 un grand concours de dessin dans les écoles<sup>1455</sup> et il prononce depuis le bureau d'un instituteur une allocution radiodiffusée, à Périgny, en 1941<sup>1456</sup>.

La critique de la bêtise collectiviste de la Révolution nationale est loin d'être évidente sous la plume d'un écrivain comme Montherlant. Sa double acceptation du nouveau régime et de la défaite, son rejet de la III<sup>ème</sup> République et la verve collaborationniste du *Solstice de juin* ne préparent guère le lecteur à une telle hostilité. S'ajoute à cela le respect que l'auteur témoigne, encore en 1940, au grand vainqueur de Verdun, « dernier événement qui ait été la

<sup>1451</sup> « Les Zanfandeyzécals », p. 1451.

<sup>1452</sup> Paul Valéry, « Littérature », *Tel quel, Œuvres II, op. cit.*, p. 546 : « Fête : c'est un jeu, mais solennel, réglé, mais significatif ; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés. »

<sup>1453</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré, op. cit.*, p. 131.

<sup>1454</sup> Pierre Giolitto, « Vivre à l'école au temps du Maréchal », *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991, p. 264-311, p. 269.

<sup>1455</sup> *Ibid.*, voir p. 275.

<sup>1456</sup> *Ibid.*, voir p. 270.

gloire de la France<sup>1457</sup> ». On mentionnera également la convergence entre le culte de la discipline dans l'œuvre de Montherlant et le projet de redressement de la jeunesse mené par Vichy. En 1941, les slogans de l'Éducation Générale Sportive présentent l'exercice physique comme une « école de la vie<sup>1458</sup> », et, plus encore, comme une « chevalerie moderne<sup>1459</sup> », ce qui est en parfait accord avec les principes du « professeur d'énergie<sup>1460</sup> » des *Olympiques*. Ce n'est pas la volonté de façonner une nouvelle jeunesse, saine de corps et d'esprit, que critique Montherlant, mais plutôt l'écart entre les beaux discours du régime et la réalité. Comme si la Révolution Nationale annoncée, ayant revu ses ambitions à la baisse, s'était muée en simple *révolutionnette*. Il faut garder à l'esprit qu'un texte comme « Les Zanfandeyzécals » est écrit en 1942, date à laquelle Jean-Louis Garet estime que « la cassure devient patente avec un régime dont Montherlant ne parle plus qu'en mauvaise part<sup>1461</sup> ».

Le fait que « trois marmousets d'une dizaine d'années<sup>1462</sup> » se réunissent autour d'un feu, à quelques mètres de la grand-place, suffit en soi à décrédibiliser tout l'arsenal de moyens déployé par le régime pour encadrer la jeunesse. Tout porte à croire que ces mauvais élèves, « jouant aux sauvages<sup>1463</sup> », sont passés entre les mailles du filet tendu par l'un des nombreux « *technologues des Loisirs*<sup>1464</sup> » du gouvernement. On pense à la création, par le Secrétariat général à l'Information, en décembre 1940, de « deux cellules spéciales responsables de la 'propagation des manifestations de propagande'<sup>1465</sup> ». Rémi Dalisson précise que l'une d'elle était « chargée de définir le *corpus* des fêtes du régime<sup>1466</sup> ». Le trio insouciant auquel s'intéresse Montherlant vient réduire à néant les tactiques élaborées par ces experts en propagande festive. Le terme pseudo-savant de *technologue* traduit à nouveau le rejet de l'utilitarisme et de la rationalisation à outrance, aspect que nous avons déjà évoqué à propos du technicien infanticide de *Mais aimons nous ceux que nous aimons ?*. *Tout ça pour ça*, semble sous-entendre Montherlant à travers l'anecdote des « trois buissonniers<sup>1467</sup> », constat qu'il dresse également à propos des réformes sur les programmes d'éducation

<sup>1457</sup> « Le Rêve des guerriers » (1940), *Textes sous une occupation*, p. 1419.

<sup>1458</sup> Rémi Dalisson, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1459</sup> *Ibid.*

<sup>1460</sup> « On a retenu des premiers romans des années vingt les leçons d'un professeur d'énergie », Michel Raimond, *Les Romans de Montherlant*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>1461</sup> Jean-Louis Garet, « Montherlant sous l'Occupation », *Un Écrivain dans le siècle*, Henry de Montherlant, Éditions des Écrivains, 1999, p. 70.

<sup>1462</sup> « Les Zanfandeyzécals », p. 1452.

<sup>1463</sup> *Ibid.*

<sup>1464</sup> *Ibid.*

<sup>1465</sup> Rémi Dalisson, *op. cit.*, p. 33.

<sup>1466</sup> *Ibid.*

<sup>1467</sup> *Ibid.*



physique entreprises par les gouvernements qui se sont succédé de 1920 à 1940. À en croire l'auteur, l'ensemble des textes visant à rendre le sport plus présent à l'école « remplirait de manière imprimée une maison entière<sup>1468</sup> » mais n'aurait abouti qu'à de bien maigres résultats. Certes, le rôle qu'a joué le régime de Vichy dans le développement de la pratique sportive, devenue, depuis lors, « une affaire de l'État<sup>1469</sup> », nous incite à émettre une certaine réserve quant à la validité de ces réflexions désabusées. Mais les luttes d'influences au sein du domaine sportif, la réquisition des gymnases dans les zones occupées et le manque d'installations ont considérablement ralenti la politique sportive du gouvernement de Vichy.

L'insolence de Montherlant à l'égard des pompes officielles, qui lui « donneraient envie de rigoler<sup>1470</sup> », le place d'emblée du côté des trois petits sauvages. Il reste lui aussi aux abords de la ville et ne se mêle pas à la tourbe *turcomane*. Les marmousets de Grasse, dont les traits se confondent dans l'esprit du lecteur avec ceux de Thrasyllé, de Denie ou de Souplier, ont l'orgueil souverain des chats sur le front. Ces derniers se moquent des bombes et, « feignant de ne rien entendre, continuent leurs fariboles.<sup>1471</sup> » La même connivence unit l'auteur des *Carnets* aux diabolins qui, dans une salle de concert, « continuent leurs jeux entre les chaises<sup>1472</sup> » sans prêter la moindre attention à la musique que leurs parents écoutent religieusement. Imperturbables, les enfants s'amusent comme si de rien n'était et leur réunion enjouée, à quelques mètres de la grand-messe du 1<sup>er</sup> mai, ressemble fort à ce qu'on appellerait une *contre-fête*. Ce serait aller bien loin que d'attribuer à ces garnements des intentions subversives. Ils ne cherchent rien d'autre qu'un terrain de jeu non surveillé. Ce pied de nez adressé aux cérémonies ronflantes est encore une fois pour Montherlant l'occasion de donner raison à la minorité, qui prend ici la forme d'un groupe d'écoliers s'amusant « au sommet d'un rocher.<sup>1473</sup> » Loin d'être anodin, ce détail spatial signale la position surplombante des enfants, qui est aussi celle de l'écrivain.

La distance moqueuse qu'instaure le subterfuge ludique de la *lettre persane* serait la transposition, sur le plan littéraire, de l'irrévérence des trois enfants. La non-adhésion à un événement censé être unanimement célébré s'exprime dans les deux cas par un mouvement

---

<sup>1468</sup> *Ibid.*

<sup>1469</sup> Jean-Louis Gay-Lescot, « La politique sportive de Vichy », *La Vie culturelle sous Vichy*, op. cit., p. 83-115, p. 112.

<sup>1470</sup> « Les Zanfandeyzécols », p. 1449.

<sup>1471</sup> « Le Rêve des guerriers » (1940), *Textes sous une occupation*, p. 1379-1419, p. 1401.

<sup>1472</sup> « Square. Pendant le concert, écrivant, tout abstrait dans mon travail, si fraternel avec ces enfants, qui, pendant tout le concert, continuent leurs jeux entre les chaises. », *Carnet XXV* (1934), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1111-1123, p. 1118.

<sup>1473</sup> « Les Zanfandeyzécols », p. 1452.

de mise à l'écart, à travers lequel transparaît la fonction singularisante du jeu. Même si le feu qu'ils tentent d'allumer ne prend pas, signe que « Dieu est toujours du côté du manche<sup>1474</sup> », ces petits rebelles renouent avec la tradition festive archaïque, dans tout ce qu'elle a de libérateur et d'irrationnel. Le fait que le terrain de jeu soit bientôt déserté par deux des trois enfants inspire à l'écrivain une réflexion cynique sur l'esprit d'« équipe<sup>1475</sup> » et l'amour du « groupe<sup>1476</sup> ». On inculque aux jeunes garçons ces prétendues nobles valeurs dans l'intention de pouvoir mener à la baguette un troupeau servile. « Apprends à être seul. À savoir jouer seul toute ta vie<sup>1477</sup> » est au contraire la leçon qu'il faudrait tirer de cette histoire. La morale sportive est en effet très souvent détournée pour servir les intérêts des « gouvernements<sup>1478</sup> », terme attestant que le régime de Vichy est loin d'être la seule cible de Montherlant.

L'opposition entre l'élite et la masse, sur laquelle repose un texte comme « Les Zanfandeyzécals », nous renvoie à toute une série d'antinomies — hauteur et bassesse, verticalité et horizontalité, singularité et grégarisme — constamment mobilisées par l'écrivain. Alors que Ferrante se compare à un « aigle dans le ciel<sup>1479</sup> » et que Jeanne se console en regardant les nuages<sup>1480</sup>, des « hommes de terre<sup>1481</sup> » rampent surnoisement autour de don Alvaro et des mères tyranniques empêchent leurs enfants de sortir de la « taupinière familiale<sup>1482</sup> ». L'image attendue du « gros vin de l'écran avec lequel le peuple s'est refait son opium<sup>1483</sup> » nous conforte dans l'idée que les loisirs sont le domaine où l'antagonisme entre l'élite et la masse se perçoit le plus nettement. Méfions-nous toutefois de cette division simpliste. Le choix et le rejet de certaines pratiques ludiques sont loin d'être aussi systématiques et aussi prévisibles qu'on pourrait le penser. D'autant plus que l'humour peut venir désamorcer le sérieux du discours. Affirmer, au terme de l'énumération des divertissements dénigrés dans l'œuvre, que le rapport de Montherlant aux loisirs tient tout entier dans la crainte de se voir dépossédé d'un privilège atavique serait une conclusion bien hâtive. Tout en pointant avec insistance le rôle de ses origines sur sa perception des jeux et des sports, l'écrivain rechigne à entrer trop sagement dans les cases que la tradition lui a réservées.

---

<sup>1474</sup> *Ibid.*

<sup>1475</sup> *Ibid.*

<sup>1476</sup> *Ibid.*

<sup>1477</sup> *Ibid.*

<sup>1478</sup> *Ibid.*

<sup>1479</sup> *La Reine morte*, p. 129.

<sup>1480</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1139.

<sup>1481</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 493.

<sup>1482</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 39.

<sup>1483</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1166.



## CHAPITRE 5

### UNE FIDÉLITÉ AMUSÉE AUX LOISIRS ARISTOCRATIQUES, *NOBLESSE OBLIGE ?*

Affirmer comme le fait Montherlant son appartenance à un corps, qui, surtout à partir du XX<sup>e</sup> siècle, n'a plus d'existence sur le plan officiel, ne va pas de soi. Les frontières de l'espace aristocratique sont devenues « particulièrement floues et indécises<sup>1484</sup> ». Néanmoins, les goûts et les manières continuent à jouer leur rôle de signes distinctifs, comme si la noblesse survivait au non-être juridique et social. Conscient que les loisirs tendent à devenir un phénomène de masse, ouvert à tous, l'écrivain exprime très tôt son attachement à certaines activités étroitement liées à l'idéal aristocratique-chevaleresque dont il se réclame. L'affirmation de l'identité nobiliaire a pour corollaire la fidélité à un monde disparu. « Je suis par la naissance du parti pris du passé<sup>1485</sup> », énonce comme une évidence l'auteur des *Carnets*.

La croyance en une différence essentielle, fondée sur la naissance et sur les origines, se traduit par une série de références à des pratiques *nobles*, parmi lesquelles la généalogie, l'escrime, la chasse et l'équitation. Montherlant se conforme à un système de valeurs qu'il estime avoir reçu en héritage. Mais l'influence assumée des *habitus*<sup>1486</sup> de classe sur le traitement des loisirs dans l'œuvre n'implique pas pour autant que l'auteur se plie servilement

---

<sup>1484</sup> Monique de Saint Martin, *L'Espace de la noblesse*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1485</sup> *Carnet XXIV* (1933-1934), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1085-1109, p. 1095.

<sup>1486</sup> Voir par exemple la définition qu'en donne Bourdieu dans *Le Sens pratique*, *op. cit.*, p. 88-89 : « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement 'régliées' et 'régulières' sans en être en rien le produit de l'obéissance à la règle, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. »

aux exigences du *noblesse oblige*. Tout en revendiquant son inscription dans une lignée aristocratique, l'écrivain s'autorise bon nombre de remarques grinçantes et de sourires goguenards. Cette soumission espiègle aux devoirs de classe frise même l'effronterie quand il est question du golf et du tennis, sports *select* royalement ignorés ou à peine évoqués.

## 5.1. LA GÉNÉALOGIE : JEU DE MÉMOIRE ET PÊCHE AU LIGNAGE

Parce qu'elle a pour objet la recherche de l'origine et de la filiation des familles, la généalogie apparaît comme le loisir aristocratique par excellence. Le sérieux et l'application que requiert ce passe-temps, « intense travail de mise en ordre et de classification<sup>1487</sup> », ont sans doute retenu l'attention de Montherlant. Il n'y a rien d'étonnant à voir la généalogie figurer parmi les distractions favorites du comte de Bricoule<sup>1488</sup>. Fonctionnant comme un rappel continu du passé, la généalogie constitue un espace d'autodéfinition dans lequel s'exprime l'attachement de l'héritier à ses racines. À cet égard, la dimension satirique de *Noblesse oblige*<sup>1489</sup>, comédie noire de Robert Hamer, transparaît dans l'usage que le héros fait de l'arbre généalogique. Louis Mazzini d'Ascoyne s'en sert comme d'un tableau de chasse. Renié par sa *noble* famille, il élimine un par un ceux qui l'empêchent de reconquérir son titre et barre leur nom sur son arbre généalogique. Chez Montherlant, le sens de la famille ne fait bien entendu pas l'objet de tels sarcasmes.

L'anecdote du carnet dans lequel l'adolescent des *Bestiaires* note soigneusement « l'état civil<sup>1490</sup> » de tous les chiens et chats nourris par sa famille, « avec pour chacun d'eux des armoiries<sup>1491</sup> », marque l'éveil du jeune aristocrate à l'esprit de famille. Trente ans plus tard, le jeu auquel dit s'être prêté, dès son plus jeune âge, le mystérieux visiteur de *Brocéliande* rappelle étrangement celui d'Alban :

LA BONNETIÈRE : Oh ! moi, Monsieur, la Condition, la Prétention et l'Usurpation sont les trois fées qui se sont penchées sur mon berceau. Je n'avais pas encore six ans, que je dessinais l'arbre généalogique de tous les chats de la maisonnée, et que je leur composais des blasons.<sup>1492</sup>

Un nom à tiroirs comme *Bonnet de la Bonnetière* le prédestinait à dresser des listes, à dessiner des arbres et à établir des filiations. Aussi amusant soit-il, le registre des chats défunts présente le dénombrement des aïeux comme un loisir vers lequel le jeune noble se

---

<sup>1487</sup> Voir Danielle Musset, « La généalogie : de l'enquête à la quête », dans *Passions ordinaires, football, jardinage, généalogie, concours de dictée...* (1998), sous la direction de Christian Bromberger, Hachette Littératures, 2002, p. 120-137.

<sup>1488</sup> *Les Bestiaires*, p. 389.

<sup>1489</sup> Robert Hamer, *Noblesse oblige* ou *Comment tuer son prochain avec style ?* (1949), film inspiré du roman de Roy Horniman, *Israel Rank*.

<sup>1490</sup> *Les Bestiaires*, p. 505.

<sup>1491</sup> *Ibid.*

<sup>1492</sup> *Brocéliande*, p. 963.

tourne pour ainsi dire *naturellement*. Partie de cache-cache sans fin, reconstitution d'un puzzle à jamais incomplet, la chasse aux ancêtres est une question d'honneur. D'après Pierre Sipriot, l'arbre généalogique que Montherlant conserve dans ses dossiers depuis sa tendre enfance l'aurait conduit à se figurer la noblesse de l'Ancienne France comme un « jeu de l'oie extravagant où l'on retournait au point de départ si on faisait commerce.<sup>1493</sup> » Le moindre faux pas était terriblement sanctionné, même si la « noblesse dormante<sup>1494</sup> » pouvait resurgir un siècle après, à condition que la famille ait renoncé à exercer des métiers ignobles. Précisons toutefois qu'à la différence du jeu de l'oie, reposant exclusivement sur le hasard, la course au sang bleu exigeait la mise en œuvre de stratégies telles que l'achat de terres ou d'offices. Ceux qui jouaient de malchance et peinaient à avancer leur pion condamnaient pour des décennies leur descendance à l'anonymat, comble du déshonneur. L'image du jeu de l'oie utilisée par Pierre Sipriot attire notre attention sur le caractère à la fois ludique et sérieux que revêt la question des origines chez notre auteur.

Il importe de ne pas se méprendre sur l'apparente désinvolture de l'écrivain, dont la noble ascendance a été remise en doute dans un pamphlet d'Antoine Bouch intitulé *Montherlant bourgeois ou gentilhomme de lettres ?*<sup>1495</sup>. Dans ce texte publié cinq ans avant *Brocéliande*, les prétentions nobiliaires de l'auteur, qui clame sa « haute gentilhommerie<sup>1496</sup> », sont tournées en dérision. C'est pourquoi la tirade de La Bonnetière, qui assimile la généalogie à une gigantesque mascarade, ne doit pas être prise au pied de la lettre :

LA BONNETIÈRE : [...] Vous avez vu ces films sur la forêt vierge qui se terminent par une éclosion vertigineuse de vitesse, de toutes les fleurs sous la poussée du printemps ? Eh bien, la généalogie, c'est cela, pour les personnes. Tout le monde, bien entendu, sait que c'est de la blague, mais tout le monde est de mèche, tout le monde se pousse du coude : la généalogie est le triomphe de l'imposture ; c'est dire qu'elle correspond à un besoin du cœur humain. Voyez cette efflorescence tropicale de titres, qui n'étaient pas là un instant auparavant et qui s'épanouissent, se multiplient, recouvrent tout. Le gendarmes et le valet de chambre sont des grands seigneurs ; le S<sup>r</sup> du mot sieur, qui signifie rotture, devient le S<sup>r</sup> du mot seigneur, cela se fait entre la page 17 et la page 21 ; de la vieille fille roturière on écrit tranquillement : 'Mlle Durand, qu'on appelait Mlle de Follenville.'<sup>1497</sup>

La métaphore filée de la forêt où les particules éclosent comme par magie éclaire sensiblement le titre de la pièce. La tirade enflammée de La Bonnetière s'accorde plutôt bien

<sup>1493</sup> Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 134.

<sup>1494</sup> *Ibid.*

<sup>1495</sup> Antoine Bouch, pseudonyme de Philippe du Puy de Clinchamps, *Montherlant bourgeois ou gentilhomme de lettres ?*, Par plaisir, 1951, p. 16. Voir aussi Antoine Bouch, « Polémique autour d'une famille : Les Montherlant : des bourgeois », *Arts* n° 578, 25 juillet 1956.

<sup>1496</sup> Antoine Bouch, *Montherlant bourgeois ou gentilhomme de lettres ?*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1497</sup> *Brocéliande*, p. 964.

avec la fascination de Montherlant pour tout ce qui a trait à l'imposture et au travestissement. Mais, comme il fallait s'y attendre, l'écrivain se montre moins enclin à la légèreté lorsqu'il est question de sa propre ascendance. Nous laissons aux généalogistes le soin d'enquêter sur la noblesse de la famille Millon de Montherlant<sup>1498</sup>. En tout cas, il y a indiscutablement chez Montherlant une appropriation de la généalogie à des fins personnelles, stratégie liée au désir d'asseoir une noblesse que d'aucuns jugent douteuse.

Pressentant que le recours à la généalogie peut être interprété comme une forme de snobisme destinée à cultiver un sentiment de classe<sup>1499</sup>, Marguerite Yourcenar tient à inscrire sa démarche dans une perspective de mise à distance de soi. Perceptible selon May Chehab dans l'usage que l'auteure fait de la généalogie mais aussi de la philologie et de la géologie, ce « décentrement<sup>1500</sup> » vise à « montrer que seule une sortie vertigineuse du moi unitaire peut permettre un recouvrement authentique de l'expérience vécue.<sup>1501</sup> » La volonté de dépasser sa petite histoire personnelle pour embrasser l'histoire de la famille, de la nation et de l'espèce est annoncée dès l'*incipit* du *Labyrinthe du monde*, trilogie autobiographique dont Marguerite Yourcenar est la grande absente. Le « bout de chair rose<sup>1502</sup> » qu'elle est à la naissance se trouve en effet « déjà pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>1503</sup> » Tout en gardant à l'esprit la différence d'enjeux dont est porteuse la généalogie chez chacun des deux écrivains, on ne peut s'en tenir à opposer l'humilité et l'ouverture au monde de Marguerite Yourcenar au narcissisme éhonté de Montherlant. Déjà parce que la mise à distance sur laquelle débouchent les investigations de l'auteure du *Labyrinthe du monde* renvoie inévitablement à la question du moi et de l'intériorité<sup>1504</sup>. Ensuite parce que la hantise d'être réduite à un pur produit de sa caste ne signifie pas pour autant que le sentiment de classe, qu'elle juge si durement, soit absent de son œuvre. Les quelques lignes que

<sup>1498</sup> « Nés Millon, les ancêtres de Montherlant sont des bourgeois à particule. Ils font partie de la 'noblesse acquise' avec des charges ou des titres attachés à leurs fonctions : 'fils et petit-fils d'officiers de la maison du roi', dira Montherlant. Le nom de Montherlant est un pseudonyme ajouté en 1865, si l'on se réfère à l'*Annuaire de la noblesse de France*. », Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1499</sup> Nous nous sommes déjà référée au passage des entretiens avec Matthieu Galey dans lequel Marguerite Yourcenar critique le sentiment de classe dont est imprégnée l'œuvre de la Comtesse de Ségur, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>1500</sup> May Chehab, « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie », *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, 2007, Actes du colloque organisé à Cerisy-la-Salle du 3 au 10 juin 2006, p. 179-195.

<sup>1501</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>1502</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1503</sup> *Ibid.*

<sup>1504</sup> May Chehab souligne à ce sujet le « paradoxe de la coexistence du subjectivisme et l'antisubjectivisme » dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, laquelle se défie du mythe de l'intériorité sans pour autant renoncer à explorer le moi, dans ce qu'il a de diffus et de mouvant, « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie », *Les Diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, *op. cit.*, p. 185.



Marguerite Yourcenar consacre à *Brocéliande* dans sa correspondance nous amènent même à penser que la démarche de notre auteur, dans ce qu'elle a de *trop* typiquement aristocratique, lui sert de garde-fou. Le sujet qu'a choisi d'exploiter Montherlant relève selon Marguerite Yourcenar du conformisme de caste, piège dans lequel elle redoute de tomber. Une œuvre comme *Brocéliande* est à ses yeux une lecture de classe « délicate pour un généalogiste<sup>1505</sup> » mais dénuée d'intérêt pour le « commun des mortels<sup>1506</sup> ». Marguerite Yourcenar conseille à Jean de Walque, héraudiste et astrologue ayant établi son thème astral, de se plonger dans cette pièce destinée à un petit cercle d'initiés, dont elle ne se sent évidemment pas exclue.

Montherlant a l'intime conviction que l'aristocrate, maillon d'une chaîne, ne peut exister seul, sans tout un cortège d'ancêtres. Par exemple, les « *trois blasons sculptés, sommés de heaumes*<sup>1507</sup> » qu'on aperçoit sur les murs décrépis de la maison de don Alvaro révèlent l'immersion du protagoniste dans un univers de vestiges. Le même constat s'impose pour les « *deux magots*<sup>1508</sup> » des *Célibataires*. Leur argenterie et leurs serviettes portent des « couronnes de comte<sup>1509</sup> ». Quant à Montherlant lui-même, le fait de débiter le premier chapitre de *Service inutile* par la description de la pierre tombale de l'un de ses ancêtres lui permet de s'inscrire dans une longue et prestigieuse tradition :

À Montherlant, dans l'ancien cimetière du château, où sont les résidus de quelques-uns des miens, il y a une tombe que je ne regarde jamais sans émotion. Elle ne peut être antérieure au XVII<sup>e</sup> siècle, mes parents n'étant enterrés là que depuis lors. Mais, à l'apparence et au style, on la croirait féodale.<sup>1510</sup>

Les lieux et les objets symboliques dont sont entourés les héros de Montherlant renvoient au rôle central de la transmission dans l'éducation aristocratique. L'identité nobiliaire se définit par le lignage, enserrant l'individu dans « un temps familial qui dépasse toujours le cadre d'une seule génération et donne au passé une valeur de référence.<sup>1511</sup> » À tel point que les spectres du passé en viennent à avoir plus d'épaisseur que leurs descendants de chair et d'os.

---

<sup>1505</sup> Voir la lettre qu'elle adresse à Jean de Walque, le 28 mai 1975 : « Il faut être un spécialiste, comme le charmant M. Bouton de la Boutonnière, dans la *Brocéliande* de Montherlant, pour savoir que c'est souvent le patronyme qui est le plus intéressant des deux noms. Je vous recommande cette pièce, dans le Théâtre complet de Montherlant, éditions de la Pléiade. À peu près sans intérêt pour le commun des mortels, elle est délicate pour un généalogiste. », Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, 1995, p. 458-461, p. 461.

<sup>1506</sup> *Ibid.*

<sup>1507</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 479.

<sup>1508</sup> *Les Célibataires*, p. 767.

<sup>1509</sup> *Ibid.*, p. 740.

<sup>1510</sup> « Chevalerie du néant », *Service inutile*, p. 595.

<sup>1511</sup> Éric Mension-Rigau et Bruno Dumons, « Conserver l'identité nobiliaire dans la France contemporaine », *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, op. cit., p. 221-243, p. 226.

C'est le paradoxe que soulève le héros éponyme d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, roman de Marguerite Yourcenar paru cinq ans avant *Les Célibataires* :

On aurait pu croire que nous n'existions pas, que des personnages invisibles, mais beaucoup plus imposants que nous-mêmes, continuaient à emplir de leurs images les miroirs de notre maison. Je voudrais éviter jusqu'au soupçon de rechercher un effet, surtout à la fin d'une phrase, mais on pourrait dire, en un certain sens, que ce sont les vivants, dans les vieilles familles, qui semblent les ombres des morts.<sup>1512</sup>

Les deux fantoches que sont Léon de Coantré et Élie de Coëtquidan ne pourront contredire le constat de ce personnage issu de la vieille noblesse de Bohême du Nord. Bien qu'elle ne soit pas réservée à l'aristocratie<sup>1513</sup>, la généalogie répond à l'esprit communautaire de la noblesse, soucieuse de lustrer au mieux les maillons de la chaîne familiale.

L'importance cruciale accordée à la mémoire du lignage va de pair avec un goût prononcé pour les mémoires, genre littéraire dans lequel sont entrelacées l'histoire familiale et l'histoire collective. C'est dans cette optique qu'on peut lire les allusions fréquentes de Montherlant à Chateaubriand et à Saint-Simon, « spectre bien aimé<sup>1514</sup> » de sa jeunesse. Les *Mémoires* de ce dernier sont consultés par l'écrivain comme un répertoire familial, dans lequel il « picore<sup>1515</sup> » de précieuses informations sur les siens :

Nul ouvrage obscène ne fut lu en cachette, par un collégien, avec plus de frémissement que je n'en eus à lire, à cet âge, les passages des *Mémoires* où j'apprenais que tels de mes proches parents, orgueil du Faubourg, avaient eu à Versailles une ancêtre qui y était (du moins selon lui) la risée de tous, et comment d'autres, que je croyais voir cavalcadeurs aux croisades, s'étaient anoblis d'eux-mêmes, saisis d'un beau mouvement, sous Louis XIV, issus d'un financier.<sup>1516</sup>

Les chroniques et les portraits de Saint-Simon seraient aux jeunes aristocrates, toutes proportions gardées, ce que *Paris-Soir* est aux midinettes : on y traque avec la même excitation les anecdotes savoureuses sur ceux que l'on encense. Le cynisme avec lequel l'auteur de *Textes sous une occupation* décrit ces anoblis au rabais est contrebalancé par le souci de faire de la lecture des *Mémoires* un loisir de classe, attestant du sang bleu qui coule dans ses veines.

---

<sup>1512</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929) suivi de *Le Coup de Grâce* (1939), Gallimard, « Folio », 2008, p. 19-123, p. 25-26.

<sup>1513</sup> Danielle Musset rappelle que la Fédération Française de Généalogie compte en 1997 plus de 36 000 adhérents. Si elle ne mentionne pas l'intérêt du milieu nobiliaire pour cette activité, l'ethnologue lie le succès actuel de ce loisir méthodique au souci qu'ont ses contemporains de « se situer au cœur d'une communauté, à l'échelle du temps. », « La généalogie : de l'enquête à la quête », dans *Passions ordinaires, football, jardinage, généalogie, concours de dictée...*, op. cit., p. 134.

<sup>1514</sup> « Saint-Simon (1945) », *Textes sous une occupation*, p. 503-521, p. 503.

<sup>1515</sup> *Ibid.*

<sup>1516</sup> *Ibid.*

Tout en prenant un certain plaisir à faire descendre de leur piédestal les héros des légendes familiales, l'auteur ne renonce pas au récit idéalisé des exploits de ses ancêtres. Il s'agit là encore de ne pas déroger au sacro-saint devoir de transmission et de fortifier le renom de la famille. Ce n'est pas un hasard si l'écrivain fait montre d'une admiration sans bornes pour François de Montherlant, guillotiné en 1794 pour avoir donné asile à un émigré<sup>1517</sup>. « Ce qu'on me reproche, c'est d'avoir été sensible<sup>1518</sup> », phrase que ce martyr aurait prononcée devant le Tribunal révolutionnaire, sert d'épigraphe au chapitre des *Garçons* relatant le renvoi d'Alban. Invoquer la figure de François de Montherlant dans un roman aussi personnel que *Les Garçons*, n'est-ce pas pour l'écrivain une manière de montrer qu'il perpétue, à sa modeste échelle, la geste familiale ? Le sacrifice du collégien de Sainte-Croix contribue lui aussi à la réalisation d'un idéal familial fondé sur le sens de l'honneur.

Parmi les stratégies dont use l'écrivain pour affirmer son identité nobiliaire, il faudrait mentionner les intrusions fréquentes du narrateur dans son récit pour traquer les titres et les particules postiches. Comme si, de crainte de voir ses origines attaquées, Montherlant redoublait d'intransigeance envers ceux qui tentent par tous les moyens de rejoindre le camp des seigneurs. C'est en généalogiste sans pitié qu'il énumère, dans le deuxième chapitre de *La Rose de sable*, les vaines tentatives des Auligny pour échapper à leur maudite condition de roturier :

Les Auligny sont une bonne famille bourgeoise du Mâconnais, qui a toujours été en s'anémiant depuis les dernières décennies de l'Ancien Régime, époque où un Auligny, robin à Mâcon, se fit cadeau du nom de sa terre et devint M. de Bretteval par génération spontanée. Mais les autres Auligny trouvèrent qu'Auligny parlait d'honneur (ils voulaient dire : de vies honorables), tandis que Bretteval n'était rien, et battirent si froid leur bon parent qu'il rentra bien vite dans sa prétention. [...]

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les Auligny se sont alliés cinq fois, si on peut appeler « s'allier » s'acoquiner à des familles qui étaient *de* comme Charles Auligny était de Bretteval, et à qui les ecclésiastiques et les fournisseurs eux-mêmes, devant l'imposture par trop visible, se refusaient à donner leurs pseudo-titres de baron ou de vicomte, que seuls leurs parents vraiment nobles leur donnaient par charité.<sup>1519</sup>

La délectation avec laquelle sont évoqués les échecs cuisants des Auligny, hantés de père en fils par le fantasme nobiliaire, se perçoit aisément. C'est ensuite au tour de la « fausse comtesse<sup>1520</sup> », pique-assiette promettant monts et merveilles à tous les officiers, d'être démasquée par le narrateur. Dans *Les Garçons*, le snobisme éhonté de Mme de Bricoule trahit

<sup>1517</sup> *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1023-1062, p. 1029.

<sup>1518</sup> *Les Garçons*, p. 679.

<sup>1519</sup> *La Rose de sable*, p. 27.

<sup>1520</sup> *Ibid.*, p. 163.

le fait qu'elle « n'est comtesse que difficilement.<sup>1521</sup> » Le rôle de cerbère que Montherlant se plaît à endosser occasionne bon nombre de commentaires persifleurs. Cette mission de défenseur de la forteresse nobiliaire est aussi celle que s'octroie, de manière moins subtile, Michel de Saint Pierre dans *Les Aristocrates*. Ce roman publié en 1954 est précédé de l'arbre généalogique des Maubrun<sup>1522</sup>, largement inspiré de celui de l'écrivain. Les railleries vont bon train sur la particule douteuse du Prince *de* Conti, jeune parvenu dont s'éprend la fille du marquis de Maubrun.

Si Montherlant attribue au passé une valeur de référence, il décèle parfois dans le culte des ancêtres une forme de sénilité et d'inadaptation. Cette réflexion n'est pas nouvelle. Balzac compare l'aristocratie décrépite de l'Houmeau à une « argenterie de vieille forme<sup>1523</sup> ». Les vieillards décrits par Barbey d'Aurevilly dans *Le Chevalier des Touches* ressassent au cours de leurs réunions « le désastre de la Vendée, le massacre de Quiberon, la triste fin de la chouannerie du Maine<sup>1524</sup> ». Chez Montherlant, l'exemple le plus piquant est celui du baron de Coëtquidan, vieux misanthrope dont la seule occupation consiste à « peindre sur des assiettes les armoiries de toutes les provinces en France, telles qu'elles étaient en 89<sup>1525</sup> » Tapi dans son manoir breton, le père d'Élie dédie la fin de sa vie à un passe-temps en parfait accord avec ses origines. Si « l'armorial des chats<sup>1526</sup> » inspire au lecteur des *Bestiaires* un sourire bienveillant, la peinture tremblotante d'armoiries sur porcelaine ébréchée a de quoi le faire frissonner. L'aspect clairement régressif de cette distraction témoigne du déclin mortifère de l'ordre auquel se targuent d'appartenir les fantoches des *Célibataires*.

Remonter toujours plus loin dans la filiation et se perdre dans les ramifications ancestrales revient dans un certain sens à abandonner la partie. Le nez sur ses assiettes, de peur d'avoir à se confronter au présent, le reclus de Trenel ne se raccroche à la vie que par le lien effiloché qui l'unit à un passé révolu, trait qu'il partage avec le baron Galéas de Cernès. François Mauriac dresse le portrait de cette fin de race dégénérée dans *Le Sagouin*, roman publié une quinzaine d'années après *Les Célibataires*. Père d'un enfant disgracié et arriéré, Galéas trouve une maigre consolation dans l'entretien des tombes du village<sup>1527</sup>. Depuis que ce monstre pathétique affublé d'une énorme tête a choisi de mourir noyé avec son enfant, « il

---

<sup>1521</sup> *Ibid.*, p. 474.

<sup>1522</sup> Michel de Saint Pierre, *Les Aristocrates*, Éditions de la Table Ronde, 1954, p. 8-9.

<sup>1523</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, GF Flammarion, (1843), 1990, p. 98.

<sup>1524</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>1525</sup> *Les Célibataires*, p. 754.

<sup>1526</sup> *Les Bestiaires*, p. 505.

<sup>1527</sup> « Il avait faim, ayant travaillé tout le jour au cimetière : c'était son occupation que de l'entretenir. », François Mauriac, *Le Sagouin* (1951), Presses Pocket, 1977, p. 38.

n'y a plus personne à Cernès pour s'occuper des morts<sup>1528</sup> », constat amer sur lequel se clôt le roman. Lorsque les tombes des aïeux, les blasons et les arbres généalogiques perdent leur vertu magique, il ne reste plus qu'à s'apitoyer sur son propre sort, ce que fait M. de Plémour dans *Les Olympiques*. Le lever de coude, que ce vicomte désargenté pratique avec assiduité, l'a emporté sur le devoir nobiliaire de conservation et de transmission. La léthargie dans laquelle il se complaît va même à l'encontre d'une éthique de classe fondée sur le refus du laisser-aller et la proscription des comportements relâchés.

Pour que perdure la conscience nobiliaire, l'entretien de la mémoire généalogique doit être complété par la pratique de loisirs offrant aux descendants l'occasion d'affirmer les valeurs qu'ils jugent attachées à leur condition. La faveur dont jouissent, encore aujourd'hui, auprès des nobles l'équitation, l'escrime et la chasse est loin d'être le fruit du hasard. Monique de Saint Martin montre que la prédilection pour ces sports tient au fait que ce sont des « pratiques où le modèle d'excellence est le modèle chevaleresque, où l'on s'expose, à tous les sens du terme.<sup>1529</sup> » La place accordée dans ces activités à la prise de risque et aux codes de politesse avait pour vocation de distinguer la noblesse de la bourgeoisie, s'ingéniant à emprunter les manières aristocratiques. Le traitement que Montherlant réserve à ces trois loisirs illustre sa déférence irrévérencieuse à l'égard de la tradition dans laquelle il cherche à s'inscrire.

---

<sup>1528</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1529</sup> Monique de Saint Martin, « La noblesse et les sports nobles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *op. cit.*, p. 22-32, p. 24.

## 5.2. L'ÉQUITATION OU L'ART DE MONTER SUR SES GRANDS CHEVAUX

Les références plus ou moins explicites à l'équitation dans l'œuvre ne peuvent être appréciées à leur juste valeur sans garder à l'esprit le statut de modèle que continue à avoir auprès des élites l'ancienne noblesse d'épée. À l'instar de la chasse, l'équitation, ayant longtemps rempli une fonction technique et professionnelle, se convertit au cours du XIX<sup>e</sup> siècle en une activité d'agrément. Cela ne l'empêche pas de se doter d'une charge hautement symbolique. Plus encore, la pratique de ce sport devient l'attribut indispensable de tout gentilhomme ou plutôt de tout *gentleman* – anglomanie oblige – qui se respecte. Il suffit de se reporter au portrait du « sportsman parisien<sup>1530</sup> » signé en 1841 par Rodolphe d'Ornano, membre du Jockey Club, pour en avoir la certitude. L'équitation est d'ailleurs le seul exercice physique évoqué dans cette « monographie du sportsman original et complet.<sup>1531</sup> » La famille de Montherlant ne fait en aucun cas figure d'exception. « Comme tous les pères, Joseph de Montherlant cherche à former son fils à sa ressemblance. Il fait de Henry un adepte des manèges.<sup>1532</sup> », explique Pierre Sipriot. Ce dernier ne s'attarde guère sur cette question, par souci sans doute de privilégier l'influence qu'a eue sur l'écrivain la pratique de sports moins attendus comme le football. Le biographe ne manque pourtant pas d'ajouter qu'« à Neuilly, on voyait Montherlant narguer la fameuse clause de discrétion, arrivant botté, cravache à la main, le dimanche matin à la messe de communion<sup>1533</sup> ». Cette anecdote en dit long sur le goût de l'auteur pour la provocation et sur le mélange de déférence et d'insolence dont il fait preuve à l'égard de son milieu.

Le fait que le sport équestre soit une pratique discriminante, peu gratifiante pour les néophytes, ajoute à son prestige. L'obstination avec laquelle la tête brûlée des *Bestiaires* tente de dompter Cantaor suscite chez le narrateur des commentaires mi-moqueurs mi-affectueux. Dans son ouvrage au titre évocateur, *Sportmonomanie*, publié en 1898 sous le pseudonyme de Gyp, la comtesse de Martel ne montrait pas la même indulgence envers les cavaliers

---

<sup>1530</sup> Rodolphe d'Ornano, « The sportsman parisien (1841) », *Les Français peints par eux-mêmes en 1841, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. 1, sous la direction de Léon Curmer, Omnibus, (1840-1842), 2003, p. 919-933.

<sup>1531</sup> *Ibid.*, p. 921.

<sup>1532</sup> Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 127.

<sup>1533</sup> *Ibid.*

maladroits défilant au bois de Boulogne. Sans doute parce que l'arrière-petite nièce de Mirabeau décelait dans la gaucherie de ceux qu'elle voyait traverser la célèbre Allée des Poteaux la preuve irréfutable de leur basse extraction. Par exemple, la « tenue excessivement élégante<sup>1534</sup> » d'un parvenu arrogant ne masque en rien son manque d'aisance naturelle, elle lui vaut au contraire d'être surnommé « signe d'argent<sup>1535</sup> » par la « crème du gratin<sup>1536</sup> » des Poteaux.

Bien que l'engouement d'Alban pour la corrida soit plutôt jugé d'un mauvais œil par l'entourage de la comtesse de Bricoule, la part qui revient à l'équitation dans le périple de l'apprenti torero n'est pas pour nuire à son éducation de gentilhomme. D'autant plus que le besoin profond de dompter Cantaor, au risque de se voir humilié, semble inscrit dans son *patrimoine génétique* : « tout cheval qu'il voit, il a envie de le monter<sup>1537</sup> ». Le jeune homme se voit conforté dans son élan lorsqu'il entend Ramon énoncer sur un ton catégorique que « celui qui monte cette bête là, c'est un cavalier.<sup>1538</sup> » Le jeune hispanophile ne briguerait pas avec une telle ardeur le titre de *cavalier* si cet art n'entraînait pas dans la panoplie du parfait *hidalgo*. L'épisode de la *tienta*, au cours duquel les jeunes taureaux sont classés en fonction de leur férocité, mérite lui aussi d'être relevé en ce qu'il représente l'homme de qualité sous les traits d'un cavalier. En effet, on voit un groupe de *picadors* mettre à rude épreuve la combativité des animaux susceptibles de faire leur entrée dans l'arène. À l'issue de cette épreuve, les bêtes, selon leur résistance et leur agressivité, seront réservées à la production, envoyées à l'abattoir ou sélectionnées pour les courses. La position surplombante que confère à ces hommes le statut de cavalier est en parfait accord avec leur aptitude à distinguer le bon du médiocre, les « bêtes de combat<sup>1539</sup> » des « bêtes de boucherie<sup>1540</sup> ».

Par sa hauteur de vue, son élégance et son maintien, le cavalier apparaît comme l'incarnation même de l'homme de loisir, refusant de voir son existence régie par les contraintes d'un quelconque labeur. Les paroles qu'échangent Marie et Gillou au cours du deuxième acte de *Fils de personne* nous renvoient d'ailleurs, par le truchement d'une allusion à l'équitation, à l'antinomie entre *otium* et *negotium* :

---

<sup>1534</sup> Gyp, « Au bois le matin », *Sportmanomanie*, Calmann Lévy, 1898, p. 13-59, p. 13.

<sup>1535</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1537</sup> *Les Bestiaires*, p. 413.

<sup>1538</sup> *Ibid.*

<sup>1539</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>1540</sup> *Ibid.*

MARIE : La maison de tes grands parents est à trois kilomètres de la ville. À trois kilomètres, ce n'est plus le climat marin. Le Havre est une ville très saine. Tu t'y porterais admirablement. Sans parler du coût de la vie. Un seul exemple, entre vingt : ici, le kilo d'endives vaut dix francs ; au Havre, ta grand-mère m'a écrit qu'on avait cela pour six francs cinquante.

GILLOU : Ah non ! Le Havre, c'est la barbe !

MARIE : Et tu peux être certain qu'au Havre tu ferais de meilleures études qu'ici. Ce ne sont pas des feignants, là-bas.

[...]

MARIE : [...] D'ailleurs ton grand-père pourrait te faire travailler.

GILLOU : Il est vieux !

MARIE : Il est vieux mais il est de loisir, tandis que ton père est toujours occupé. Ton père fait une histoire si tu entres dans la chambre pendant qu'il travaille.

GILLOU : N'empêche qu'il m'a dit : 'Je te défends d'entrer chez moi quand je travaille. Mais au fond, j'attends toujours plus ou moins que tu arrives. Même hier, j'avais laissé ma porte entrouverte pour que tu aies l'idée d'entrer en passant.'

MARIE : Il a dit ça une fois... Et puis, ton grand-père t'apprendra aussi à monter à cheval.

GILLOU : Il a un cheval ?

MARIE : Un beau petit cheval tout rond : on croirait qu'il est nourri de beurre.

GILLOU : C'est vrai ? Et il me laisserait monter dessus ? Comment il s'appelle, le petit cheval ?

MARIE : Il s'appelle Frison.<sup>1541</sup>

L'intérêt soudain de Gillou pour le Havre démontre à quel point l'argument du faible *coût de la vie* brandi par sa mère a bien peu de poids en comparaison de la possibilité alléchante de monter à cheval. L'opposition entre Georges, avocat débordé, et le grand-père du Havre, libéré de toutes contraintes, apparaît très nettement. Dans cette pièce en veston sur fond de rationnement et de système D, la figure de l'homme de loisir se présente sous la forme triviale du retraité normand, ayant du temps pour initier son petit-fils à l'équitation. On est loin du parfait gentilhomme des *Bestiaires*, dont le mode de vie et les habitudes sont entièrement façonnés par le souci de ne pas faire tache :

Le comte de Bricoule – tube, veston, lavallière – aimait le monde, les beaux offices, l'écurie, la grandeur d'âme, les gravures anglaises. Sa destination avait toujours été d'être magnifique ; mais ses rentes se faisaient un peu tirer l'oreille, il était malhabile à les arrondir, n'ayant de connaissance spéciale que dans la généalogie. Depuis l'âge de dix-sept ans il conservait toutes les cartes d'invitations reçues aux dîners et aux bals, et tous les billets de part, classés par degré de parenté. Il était membre de la Conférence de Saint-Vincent-de-Paul et visitait le château de Versailles chaque année.<sup>1542</sup>

Probablement inspiré du propre père de l'écrivain<sup>1543</sup>, ce portrait suffit à classer le protagoniste, qui a tout de l'aristocrate *comme il faut*. Un ensemble de modèles oriente constamment les choix de ce personnage taraudé par la hantise de salir le nom dont il a hérité. Aucun élément discordant ne vient s'insérer dans l'énumération des préférences vestimentaires, artistiques et sportives du comte de Bricoule. Tout y est : l'élégance, l'aisance

---

<sup>1541</sup> *Fils de personne*, p. 232.

<sup>1542</sup> *Les Bestiaires*, p. 388-389.

<sup>1543</sup> On se reportera aux photographies de Joseph de Montherlant dans l'*Album Montherlant*, *op. cit.*, p. 24-29. Pierre Sipriot précise dans sa biographie que le père de l'auteur était, comme il fallait s'y attendre, « membre de la conférence de Saint-Vincent de Paul », *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 120.



mondaine, la foi chrétienne, l'anglomanie, le philanthropisme, le sens de la famille, la fidélité à l'Ancien Régime et bien évidemment l'art de monter à cheval. La description de cette existence stylisée jusqu'au bout des ongles n'est pas dénuée d'humour, comme le confirme la mise sur le même plan de la *grandeur d'âme* et de l'*écurie*. Reconnaissons aussi que cette alliance de mots plutôt culottée s'accorde avec l'impertinence et le goût pour le jeu de la caste à laquelle appartient le personnage.

La mort exemplaire du comte de Bricoule, relatée immédiatement après cette brève présentation, apporte un éclairage intéressant sur la part de l'équitation dans l'esthétisation de l'existence nobiliaire. C'est une mort digne de l'ancienne noblesse d'épée qui vient couronner le parcours sans faute du géniteur d'Alban :

En avril 1912, il fit une chute de cheval, et peu après se plaignit du cerveau ; toutefois il se félicitait de ne souffrir que par un accident noble. En juin il était condamné. Il mourut pendant l'été. Alban était alors sur le point de partir pour l'Andalousie. Bien entendu, il ne fut plus question de ce projet.<sup>1544</sup>

Cette chute fatale n'est pas sans évoquer l'idéal aristocratique de la *belle mort*, celle qui s'acquiert les armes à la main. Il eût certes été plus chevaleresque de périr sur le coup qu'à la suite d'une longue agonie. Mais savoir qu'il mourra d'un *accident noble* suffit à rassurer le comte, soucieux jusque dans la tombe du qu'en dira-t-on. De même que la crise cardiaque de M. Dandillot le ramène à sa condition de bon bourgeois victime de la mode, la chute de cheval de M. de Bricoule le destine à faire son entrée dans la légende familiale. L'allusion narquoise aux maux de tête dont souffre le comte après sa chute laisse néanmoins supposer qu'il n'a peut-être plus toute sa lucidité, ce qui expliquerait que le narrateur soit aussi peu loquace sur les mois qui précèdent son dernier souffle. Le fait que le trépas de cet homme illustre soit relaté de manière aussi expéditive, sans la moindre trace de *pathos*, contribue aussi à dédramatiser la scène et à instaurer une certaine distance. La mort inopportune du comte de Bricoule est au départ présentée comme l'un des obstacles s'interposant entre le héros et le pays des taureaux. Par bonheur, les malaises d'Alban occasionnés par cette soudaine disparition inquiètent sa mère, qui, sur les conseils du médecin de famille, se résout à laisser partir son fils en Espagne.

Le rapport ludique de Montherlant à une pratique obligée comme l'équitation trouve une parfaite illustration dans l'épreuve des duels à vélo en forêt, souvenir d'enfance qu'il évoque en juillet 1940, au début du *Solstice de juin* :

---

<sup>1544</sup> *Ibid.*, p. 389.

Donc, nous voici partant pour quelque forêt suburbaine, Rambouillet ou Fontainebleau. Nos épées sont des brownings, avec lesquels nous chasserons les lapins des halliers (chasse toute idéale : onques n'en tuâmes un). Là-bas, nous louons des vélos, qui seront nos Bavieça et nos Veillantif, car il ne s'agit rien de moins que de combats singuliers ; et fort singuliers, on va le voir. Sur une route un peu solitaire, deux d'entre nous, enfourchant leurs vélos, prennent du champ, en sens opposé. Puis ils virent, foncent à toutes vitesses, et se jettent littéralement l'un sur l'autre, vélo sur vélo. Si on a pris son élan de quelques mètres, le vainqueur est celui qui ne sera pas démonté. Si on l'a pris, comme il nous arrivait, de quarante à cinquante mètres, la violence du choc démonte les deux champions, et le vainqueur est celui qui est le moins blessé.

[...]

Cet exercice, dont je m'honore d'avoir été l'inventeur, je l'avais baptisé le *tang-tang* : on admirera l'euphonie japonaise de ce mot.<sup>1545</sup>

Ces joutes endiablées invitent à voir dans le vélo un substitut mécanique du destrier. Le fils de Costals chevauche lui aussi fièrement « sa bécane aux élytres d'émeraude<sup>1546</sup> », même si la béquille paternelle est encore indispensable pour parcourir les allées du Bois de Boulogne. Si, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la noblesse délaisse le vélo en raison de son caractère trop *populaire*, elle est au départ séduite par les « analogies évidentes<sup>1547</sup> » qu'il présente avec le cheval. Dans l'épisode du *tang-tang*, la reprise humoristique du motif épique du combat *singulier*, adjectif auquel l'écrivain tend à donner aussi le sens d'*insolite*, est empreinte d'une légère amertume. Brocéliande a cédé la place à Rambouillet, les vélos font office de montures et le sport auquel s'adonnent ces champions nostalgiques du front n'est lui-même qu'un dérivatif à la guerre. La chasse *pour de faux* qui précède les combats participe aussi de ce jeu de substitutions puisque les pistolets mécaniques y tiennent lieu d'épées.

---

<sup>1545</sup> « Les Chevaleries », *Le Solstice de juin*, p. 857-872, p. 869.

<sup>1546</sup> « Et il songeait que, dans huit jours, son fils, ici même, serait auprès de lui, sur sa bécane aux élytres d'émeraude, s'entêtant à faire du surplace dans une allée interdite, et lui mettant la main sur l'épaule à chaque coup que le vélo tourne de l'œil... », *Les Lépreuses*, p. 1513.

<sup>1547</sup> Monique de Saint Martin, « La noblesse et les sports nobles », *op. cit.*, p. 26.

### 5.3. DUELS, ESCRIME ET AUTRES COUPS D'ÉPÉE DANS L'EAU

Parce qu'elle est liée à la défense de l'honneur<sup>1548</sup>, l'épée a longtemps été l'emblème distinctif de la noblesse. Cela explique l'attrait encore manifeste de l'aristocratie pour l'escrime, ancien art militaire dans lequel doivent triompher la maîtrise de soi et le beau geste. Pourtant, nous ne relevons dans l'œuvre de Montherlant qu'une seule allusion à l'escrime en tant que discipline sportive. Il s'agit du passage des *Jeunes Filles* au cours duquel Costals trouve par hasard le fleuret de son fils, soigneusement caché sous son oreiller :

Costals s'assit sur le lit... et sursauta. Il souleva le drap, et y trouva un fleuret. Philippe avait découvert l'escrime il y avait une quinzaine ; on était encore dans le premier feu de cette découverte ; on couchait avec son fleuret comme le cardinal de Maillé, nouvellement promu, couchait avec sa calotte, selon Saint-Simon.<sup>1549</sup>

Récemment initié à ce sport, le jeune garçon tient à son fleuret comme à la prunelle de ses yeux. Même si cela n'apparaît pas explicitement, l'adoration que ce bâtard voue à son épée n'est pas étrangère au sang bleu qu'il a reçu en héritage. Parce qu'il s'échine à terrasser l'hippogriffe du mariage et du conformisme bourgeois, Costals ne peut qu'être ému par la fougue de ce chevalier en herbe, qui prendra peut-être la relève. Ne nous méprenons pas sur l'unique allusion que fait Montherlant à l'escrime sportive. Le titre sous lequel est publiée la *Première Olympique* montre à quel point *l'ombre des épées* plane sur son œuvre. Tout comme l'escrimeur débutant, l'apprenti torero a une confiance illimitée dans son arme, censée, comme par magie, le rendre invulnérable. Alban, que les pouvoirs surnaturels de Durandal et de Joyeuse ont sans doute laissé rêveur, dépose un baiser sur son épée peu avant de se mesurer au taureau. Il songe même à faire ciseler sur sa lame « une de ses belles maximes qui vous infusent, comme par une seringue, un pouvoir plus grand de mainmise sur la vie.<sup>1550</sup> »

L'opiniâtreté dont fait preuve l'écrivain pour ne pas laisser dépérir les valeurs héroïques est contrebalancée par le détournement ludique de l'épée, attribut chevaleresque par

---

<sup>1548</sup> L'historienne Anne Simonin rappelle que l'honneur était sous l'Ancien Régime « un attribut exclusif des ordres privilégiés ». Il faut attendre la Révolution Française pour que s'opère une « démocratisation de l'honneur, selon un raisonnement que l'on peut résumer ainsi : tout citoyen, du simple fait qu'il est citoyen [...] est considéré comme digne de ses concitoyens, c'est, homme ou femme, un citoyen d'honneur. », « Honneur », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, op. cit., p. 412-414.

<sup>1549</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 989.

<sup>1550</sup> *Les Bestiaires*, p. 523.

excellence. Comme si l'héroïsme ne pouvait survivre sans une bonne dose de feinte et d'espièglerie, leçon que l'auteur tire de la « ravissante et profonde histoire<sup>1551</sup> » relatée par Walter Dening dans l'un de ses ouvrages consacrés au Japon. Le sabre, arme traditionnelle des samouraïs, est l'enjeu du vilain tour que le jeune Hideyoshi décide de jouer à Koroku, chef de la bande de brigands à laquelle il appartient. Le garçon malicieux parvient à déjouer les plans de son maître, qui veille toute la nuit, s'attendant à le voir venir dérober son sabre, comme il le lui a conseillé. Le lendemain matin, pour endormir la vigilance de Koroku, son disciple prétexte ne pas être digne de cette arme et finit par accomplir son méfait la nuit suivante, pendant que l'homme qui cherchait à le piéger dort à poings fermés. Celui qui ne sait pas jouer, surprendre son ennemi et esquiver ses attaques ne pourra jamais devenir « un grand homme<sup>1552</sup> ». Dans le *fair play* tel que le conçoit Montherlant, le *play* l'emporte souvent sur le *fair*. Plus exactement, c'est la capacité à jouer et à ruser qui se révèle la plus à même d'inspirer chez l'adversaire des sentiments aussi nobles que l'estime et la loyauté.

La promotion d'un héroïsme ludique à laquelle œuvre Montherlant, de manière plus ou moins avouée selon le contexte, est l'occasion de revenir sur les raisons de sa rupture avec Jules Roy, déjà abordée au cours de la première partie. L'auteur de *L'Homme à l'épée* ne peut se résoudre à voir l'arme légendaire de Roland se muer en simple accessoire décoratif. Dans cette œuvre publiée en 1957, Jules Roy déplore la disparition progressive du sens du service chez ceux qui choisissent d'embrasser la carrière des armes. Ces derniers oublient que la grandeur réside dans le désintéressement. Ils contribuent à ce que l'épée, symbole de droiture, ne se porte plus qu'en « vêtement de parade par les généraux, les membres de l'Institut et les élèves de l'École Polytechnique.<sup>1553</sup> » La dénonciation de cette imposture ne va pas sans le rejet d'une littérature héroïque « élaborée derrière des murs paisibles par d'habiles fabricants<sup>1554</sup> », parmi lesquels l'élégant *chevalier du néant* dont Jules Roy estime avoir été la dupe. On constatera que c'est bien, pour reprendre les termes de ce dernier, *derrière les murs paisibles* de son atelier que le peintre de *La Rose de sable* réalise une série de planches intitulées « Le pas de l'honneur<sup>1555</sup> » :

<sup>1551</sup> *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1023-1062, p. 1044.

<sup>1552</sup> *Ibid.*, p. 1045.

<sup>1553</sup> Jules Roy, *L'Homme à l'épée*, Gallimard, 1957, p. 15.

<sup>1554</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1555</sup> *La Rose de sable*, p. 382.

Un homme à tête rase, comme le sont les hommes de proie, vêtu en paon et en samouraï, fait des pas, autour d'une épée enfoncée en terre, dans des endroits différents, mais toujours seul, et ne faisant plaisir qu'à soi-même.<sup>1556</sup>

Les quelques lignes servant de légende à l'œuvre de Guiscart décrivent un chevalier apprêté et peu enclin à suer sang et eau pour sortir de terre une épée qui ne lui sera d'aucun secours. Si toute action n'est, au sens propre comme au sens figuré, qu'un coup d'épée dans l'eau, mieux vaut, en toute lucidité, ne pas sortir l'arme de son fourreau. Variation autour du *service inutile*, « Le pas de l'honneur » s'apparente à un pas de danse, à une reculade subtile exigeant souplesse et grâce pour contourner, frôler et finalement esquiver l'action. Ce jeu d'évitement et de contorsion, symptomatique de cet « héroïsme négatif, au simple profit du moi<sup>1557</sup> » dont parle André Blanc, atteste de la désinvolture avec laquelle l'écrivain s'acquitte de ses devoirs de classe.

Les mêmes conclusions s'imposent pour ce qui est des clins d'œil à la tradition du duel, ce rituel auquel recourait la noblesse pour régler ses différends. Malatesta fait montre d'un sens de l'honneur totalement déplacé, tout aussi puéril que ridicule, en tuant son maître d'armes lors d'un simple exercice. Le *condottiere* ne se donne même pas la peine d'inventer un prétexte pour justifier ce meurtre, qui ne vient en aucun cas réparer une quelconque offense. La mesquinerie avec laquelle le héros se jette sur Sacramoro, occupé à se verser à boire, va à l'encontre même des principes du duel. Rappelons que cette première scène de *Malatesta* est un écho cynique à ce qui était déjà un faux duel – la bataille de chambre entre Lorenzo et son maître d'armes – dans *Lorenzaccio*<sup>1558</sup>. L'interminable fête dans laquelle s'étourdissaient les héros de Musset conduisait déjà à décrédibiliser toute action, en la réduisant à une simple mise en scène, à un spectacle divertissant applaudi et commenté par des badauds. Le carnaval qui sert de toile de fond à une pièce tardive comme *La Mort qui fait le trottoir* est l'occasion pour Montherlant de pousser à l'extrême ce pessimisme grinçant. Le combat farcesque du deuxième acte fait partie des attractions destinées à amuser le public. Le mobile du duel entre Don Juan et le Commandeur est des plus risibles. Sous couvert d'affronter héroïquement le père de l'une de ses innombrables maîtresses, le séducteur ne pense qu'à se venger de l'épouse du Commandeur, qui lui « pique le derrière<sup>1559</sup> » avec son épingle à cheveux :

---

<sup>1556</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>1557</sup> André Blanc, *Montherlant, Un pessimisme heureux*, Le Centurion/Sciences humaines, 1965, p. 71.

<sup>1558</sup> Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (1834), *Théâtre complet, op. cit.*, p. 137-252, p. 197-190.

<sup>1559</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1052.

*Ils ferraillent. Mouvements divers et mimique de supporters des carnavaliers derrière leurs arbres. Don Juan se défend mollement. Dans un mouvement trop vif, le Commandeur se jette sur l'épée de Don Juan, et tombe transpercé. Don Juan s'enfuit en criant à Alcacer, qui est apparu : 'À cheval, Alcacer ! En route pour Cadix !'*<sup>1560</sup>

Le récit de ce piètre duel est expédié en quelques lignes dans une didascalie, sous la forme d'un compte rendu sportif, anachronisme confirmé par la présence du terme anglo-saxon *supporters*. Le rival survolté du très flegmatique Don Juan lui facilite la tâche en se ruant sur la lame qu'il lui tend avec nonchalance. Agenouillée auprès du cadavre du Commandeur, la comtesse se comporte en tragédienne hystérique, menaçant de se déchirer « les nénés<sup>1561</sup> » pour crier au monde entier sa « douleur vraiment espagnole.<sup>1562</sup> » Ce brillant numéro de veuve éplorée est salué par les carnavaliers, qui « mettent la main à leurs chapeaux qu'ils n'ont pas<sup>1563</sup> ». Toute cette scène de duel est frappée du sceau de l'imposture. Le verbe *ferrailler* dont use le dramaturge dans la didascalie relatant ce combat cède la place, dans *Les Garçons*, au substantif *ferrailleries*<sup>1564</sup>, utilisé cette fois-ci dans un sens imagé pour désigner les chamailleries entre Alban et sa mère. Ce terme humoristique sous-entend à la fois que la famille est un sport de combat et que le duel fait partie des coutumes aristocratiques que les Bricoule se transmettent de génération en génération. Si dérisoires soient-elles, ces querelles familiales ne dérogent pas à la logique nobiliaire de l'entre-soi et rappellent, à leur manière, les face à face héroïques qui ont vu s'opposer les nobles aïeux des deux *ferrailleurs*. Le jeu autour du motif de l'épée auquel s'adonne l'auteur renvoie non seulement à la pratique de l'escrime mais aussi à celle de la chasse, que l'aristocratie envisageait et envisage encore comme une école de courage et de loyauté.

---

<sup>1560</sup> *Ibid.*

<sup>1561</sup> *Ibid.*

<sup>1562</sup> *Ibid.*, p. 1053.

<sup>1563</sup> *Ibid.*

<sup>1564</sup> *Les Garçons*, p. 468 ; p. 484.

## 5.4. LA CHASSE, PRATIQUE D'UN AUTRE ÂGE ?

L'œuvre de Montherlant ne serait pas truffée d'allusions à la chasse si l'écrivain n'entendait rappeler à son lecteur les affinités existant depuis toujours entre cette pratique et le milieu nobiliaire. Mais les allusions à ce goût atavique pour la prédation frisent parfois l'irrévérence, comme si l'écrivain rechignait à jouer les premiers de la classe. Il n'a par exemple aucun complexe à reconnaître que le regard qu'il porte sur la chasse n'est pas celui d'un praticien. « Je n'ai jamais chassé ni pêché<sup>1565</sup> », écrit-il dans *Service inutile*, en 1925. Cette pointe d'impertinence à l'égard d'une activité que l'élite pare de toutes les vertus est dictée par le souci de donner à la tauromachie ses lettres de noblesse :

L'impulsion de tuer, sans raison une bête, est un réflexe qui devrait être laissé aux mômichons. J'entends : sans raison de sécurité, ou sans les raisons mystiques qui justifient le sacrifice rituel, et ce qui en est dérivé, – la course de taureaux par exemple.<sup>1566</sup>

Bien qu'elle soit en odeur de sainteté chez les gentilshommes de tous poils, la traque d'une bête sans défense n'en demeure pas moins puérile et sauvage, exception faite de la corrida, que sa parenté avec le rite sauverait de la barbarie. Cet argument, au demeurant fort contestable, tend à faire redescendre la chasse de son piédestal.

Le narrateur des *Bestiaires* ne s'y prend pas autrement lorsqu'il s'amuse à mettre l'entourage d'Alban devant ses propres contradictions :

Tuer un cerf, un sanglier, un lièvre, un pigeon, était exploit de gentilhomme, et qu'on n'oublie pas quand on fait l'inventaire de ce qu'apporte un jeune crétin à marier. Mais tuer un taurillon sentait le boucher.<sup>1567</sup>

Loin d'être une preuve de goût, la distinction opérée ici entre le *gentilhomme* et le *boucher*, le convenant et l'inconvenant, révèle la mauvaise foi éhontée de ces têtes bien-pensantes. Les amis de la comtesse de Bricoule sont bien trop frileux pour jouer les pionniers et se lancer à la conquête de nouveaux loisirs. C'est pourtant l'une des missions traditionnellement allouées au milieu nobiliaire. Ce qui pourrait apparaître chez l'apprenti torero comme une forme de déviance est donc en totale adéquation avec le rôle de précurseur dévolu à sa caste. Le

---

<sup>1565</sup> « Pacte de sécurité » (1925), *Service inutile*, p. 637.

<sup>1566</sup> *Ibid.*

<sup>1567</sup> *Les Bestiaires*, p. 389.

désintérêt progressif de l'aristocratie pour certaines pratiques, du fait même de leur démocratisation et de leur professionnalisation, est caractéristique de cette soif d'exclusivité et de primauté<sup>1568</sup>. Par exemple, la *roturisation* de l'équitation est perçue comme une menace par l'observatrice intraitable de *Sportmonomanie*. « Qu'est devenu le temps où l'entrée des Poteaux était interdite aux hommes montant des chevaux en grenouillères et couvertures ?<sup>1569</sup> », se demande-t-elle en constatant la « prise de possession<sup>1570</sup> » du bois par le commun des mortels. Pour en revenir au héros des *Bestiaires*, la curiosité qu'il manifeste au tout début du XX<sup>e</sup> siècle pour une pratique rare et difficile d'accès est tout à son honneur. La corrida est pour ce garçon de bonne famille un espace vierge qui ne demande qu'à être défriché. Le héros de Montherlant est en cela représentatif d'une noblesse s'érigeant en modèle pour les autres classes sociales, en particulier la bourgeoisie, qui s'empresse de la singer. D'où l'extrême réticence de l'écrivain à admettre que des sujets comme la corrida et le sport, au cœur de ses œuvres de jeunesse, étaient dans l'air du temps<sup>1571</sup>. C'est d'ailleurs parce qu'il estime que son rang le destine à être un créateur et non un suiveur qu'il vitupère sans relâche contre les modes suivies aveuglément par ses congénères.

La réprobation unanime à laquelle Alban doit faire face est également liée au fossé générationnel qui le sépare des adultes, ancrés dans un passé révolu. Sans pour autant délaisser la référence à la chasse, Montherlant pointe la dimension anachronique de cette pratique. Le seul lien qui unit Élie de Coëtquidan à cette tradition ancestrale tient en trois vieux *Almanach du chasseur français*, une gibecière et un fusil, qu'il serait bien incapable de manier. Peut-être prend-il parfois le temps, comme le baron Galéas de Cernès, d'« astiquer les fusils de son père dont il ne s'[est] jamais servi<sup>1572</sup> ». Les fossiles de la noblesse de vieille souche doivent se contenter d'épousseter les reliques d'une pratique obsolète. À ce propos, l'absence d'allusion à la chasse à courre dans les écrits de Montherlant mérite d'être signalée. Les galons de vénerie, la dague et la trompe de chasse auraient pourtant de quoi charmer et amuser l'auteur. Ce silence s'explique peut-être par le fait que, contrairement au sport, la

<sup>1568</sup> Voir Monique de Saint Martin, *L'Espace de la noblesse*, op. cit., p. 158 : « A mesure qu'augmente le corps des professionnels, et que les différentes activités sportives deviennent des sports accueillant une clientèle bourgeoise et petite-bourgeoise, voire populaire, la plupart des aristocrates s'en excluent ou sont exclus [...] ».

<sup>1569</sup> *Ibid.*

<sup>1570</sup> Gyp, op. cit., p. 30.

<sup>1571</sup> L'extrait du roman de Louis Hémon sur la boxe reproduit à la fin d'une œuvre tardive comme *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* est précédé de l'avertissement suivant : « Cette description ressemble de bien près à ma description du corps de Dominique, composée en 1919 pour *Le Songe*, alors que je ne pouvais connaître *Battling Malone*, édité en 1925. », p. 223.

<sup>1572</sup> François Mauriac, *Le Sagouin*, op. cit., p. 76.



chasse à courre, « messe sociale<sup>1573</sup> » recréant une hiérarchie surannée (rabatteurs, piqueurs, maître d'équipage...), tend plutôt à exacerber les différences sociales. La vénerie, encore largement plébiscitée par le milieu nobiliaire<sup>1574</sup>, s'entoure de tout un cérémonial, susceptible de déplaire à l'anti-mondain que Montherlant se targue d'être.

L'écrivain, qui n'est pas à un paradoxe près, a exprimé à maintes reprises sa fascination pour les pratiques collectives mais lorsqu'il est question de la mise à mort de l'animal, il privilégie l'idée de face à face. Bien que sa tâche soit facilitée, dans les deux premiers *tercios*, par l'intervention des *picadors* et des *banderilleros*, le *matador* se retrouve seul dans l'arène quand arrive le moment de l'estocade. De la même manière, l'écrivain conçoit la chasse comme une pratique solitaire, voire ascétique. Les deux mois durant lesquels Costals chasse dans la région de Fez s'apparentent à une « retraite<sup>1575</sup> ». Ce voyage est relaté très brièvement, sans que soit donnée la moindre information sur le butin de ce prédateur contemplatif. Le brave lieutenant de *La Rose de sable*, qui n'est, lui, ni un solitaire ni un penseur, abandonne très vite l'idée d'aller chasser le canard sauvage<sup>1576</sup> : « Il n'était pas chasseur : les excursions à la guelta avaient perdu pour lui l'amusement de la nouveauté.<sup>1577</sup> » Sans doute peut-on trouver à ce peu d'intérêt et à ce manque d'aptitude pour la chasse une explication sociologique. L'éducation bourgeoise et étriquée qu'a reçue Auligny ne l'a en rien préparé à apprécier ce genre de loisirs princiers. Mais cette incompatibilité annonce surtout le destin tragique du personnage. À la différence de Costals et de Guiscart, Auligny n'est pas un prédateur. Sa maladresse, son manque de lucidité et son extrême sensibilité le destinent à subir plutôt qu'à infliger.

L'exemple du lieutenant de *La Rose de sable* atteste de la fonction essentiellement métaphorique qui est donnée à la chasse dans l'œuvre. Par exemple, c'est pour souligner le caractère somme toute accidentel que peut avoir le choix de l'intrigue d'un roman que l'auteur du *Chaos et la nuit* se compare à « un chasseur, qui, poursuivant un gibier, est entraîné par lui et se trouve à un moment perdu il ne sait où.<sup>1578</sup> » Plus globalement, la

---

<sup>1573</sup> Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *La Chasse à courre, Diversité sociale et culte de la nature, op. cit.*, p. 37.

<sup>1574</sup> L'enquête de terrain menée par les Pinçon-Charlot dans les années 80 sur les milieux pratiquant la vénerie montre qu'en dépit du fait que « la grande bourgeoisie ait largement ouvert la brèche de sa démocratisation, il est vrai que le poids de la noblesse y est bien plus élevé que dans l'ensemble de la société. Il y a des affinités électives entre la noblesse et la chasse à courre, par les origines et par cette communauté des valeurs qui ont subsisté jusqu'à aujourd'hui pour l'essentiel. », *ibid.*, p. 276.

<sup>1575</sup> *Les Lépreuses*, p. 1467.

<sup>1576</sup> *La Rose de sable*, p. 75.

<sup>1577</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1578</sup> *Le Chaos et la nuit*, Préface (1962), p. 857-859, p. 858.

multiplication des images ayant trait à la chasse vient étayer une conception individualiste et hédoniste de l'existence. En 1929, le portrait que l'auteur fait du voyageur, « homme seul, indépendant, chassant son plaisir, qui le chasse, courant ici et là, par crochets, comme le gibier poursuivi<sup>1579</sup> », pourrait tout aussi bien convenir au séducteur et à l'écrivain. C'est dans cette perspective qu'on peut lire l'épigraphe du chapitre XXII des *Lépreuses*<sup>1580</sup>, renvoyant le lecteur à l'égotisme stendhalien. *La chasse au bonheur* est la mission que s'impose le libertin des *Jeunes Filles*<sup>1581</sup> même si, à la différence de Julien Sorel et de Fabrice del Dongo, il méprise l'ambition, passion bourgeoise.

Cet idéal épicurien se traduit en particulier par la récurrence des analogies entre la chasse et la séduction dans l'œuvre. La reprise du *topos* de la prédation amoureuse va de la « chasse aux dames<sup>1582</sup> » dans *La Rose de sable* à la traque des garçonnets dans la *Correspondance* avec Peyrefitte. Non sans cynisme, Montherlant dresse le portrait d'une caste oisive, dépourvue de mission guerrière. Il importe toutefois de rappeler, comme le fait l'historien Jean-Jules Jusserand, que la chasse était déjà une diversion pour le seigneur, « qui n'avait, pour occuper son temps, ni guerre publique, ni guerre privée, ni croisade, ni tournoi, ni joute<sup>1583</sup> ». Il ne faut pas s'étonner de voir la noblesse sombrer dans la dépravation si on la prive de son activité favorite, qui n'est elle-même que la conversion d'une pratique utilitaire en loisir. Montherlant ne fait pas preuve d'originalité en présentant le libertinage comme un résidu de conquête pour une aristocratie ayant dû renoncer à la gloire des armes<sup>1584</sup>. « Dès l'instant qu'il n'y a pas de tigres en Andalousie, je suis bien obligé de chasser la femme<sup>1585</sup> », affirme le séducteur de *La Mort qui fait le trottoir*, au tout début du premier acte. Si misogyne soit-elle, l'assimilation de Solange Dandillot à un « quartier de viande<sup>1586</sup> » nous renvoie elle aussi au rôle de dérivatif que joue le libertinage dans une caste déclinante. Pour mettre en

<sup>1579</sup> « Ceuta 1929 », *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 438-444, p. 439.

<sup>1580</sup> « Chaque être intelligent, jeté sur cette terre, va tous les matins à la chasse au bonheur. STENDHAL. », *Les Lépreuses*, p. 1502.

<sup>1581</sup> « Et c'est un homme encore, Stendhal, qui a écrit ce mot magnifique, et qui va si loin (il contient toute une philosophie et toute une morale) : 'Je ne respecte rien au monde comme le bonheur.' », *Les Jeunes Filles*, p. 1003.

<sup>1582</sup> *La Rose de sable*, p. 132.

<sup>1583</sup> Jean-Jules Jusserand, « La Chasse », *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, op. cit., p. 191-231, p. 191.

<sup>1584</sup> Le lien entre instinct de guerre et érotisme dans les mœurs et la littérature occidentales est développé par Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* (1939), Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972. On peut se reporter notamment au Livre V intitulé « Amour et Guerre », p. 264-296 : « Séduire, c'est imposer son désir, vaincre une résistance, emporter une conscience et un corps comme on enlève une place forte. »

<sup>1585</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1015.

<sup>1586</sup> « À peine étaient-ils assis l'un auprès de l'autre, il mit sa main sur la cuisse de la jeune fille (par-dessus la robe), puis la tint posée au centre de son corps, comme un lion tient sa patte étalée sur le quartier de viande qu'il s'est conquis. », *Pitié pour les femmes*, p. 1104.

évidence la dégénérescence des classes dominantes, Mirbeau, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, va jusqu'à faire de la pratique de la chasse le signe de la frustration sexuelle de M. Lanlaire. Ce grand bourgeois, très « porté sur la chose<sup>1587</sup> », est rejeté par une épouse acariâtre et frigide<sup>1588</sup>. Si les multiples allusions à la chasse dans le journal de Célestine sont déjà fort suggestives, l'adaptation de Luis Buñuel<sup>1589</sup> ne laisse aucun doute. On y voit Monsieur tourner autour de la nouvelle domestique, s'enquérir fort maladroitement de sa santé et finir par sortir de la cuisine, bredouille, le fusil sur l'épaule<sup>1590</sup>. Les lettres échangées entre Peyrefitte et Montherlant témoignent bien entendu elles aussi de la connotation sexuelle que revêtent certaines allusions à la chasse. Dans cette *Correspondance*, le terme de « rabatteur<sup>1591</sup> » désigne le garçon de café servant d'entremetteur entre notre auteur et un petit belge, sur lequel il aurait jeté son dévolu. Les deux épistoliers, tels des maîtres veneurs, ne se privent pas de recourir aux services d'un subalterne pour attirer et piéger leurs proies.

Ces références à une tradition séculaire vouée à se corrompre et à s'éteindre méritent d'être mises en relation avec certains jeux paronymiques illustrant la déchéance de l'idéal chevaleresque. Les habitués des rallyes que sont Alban et Linsbourg constatent que la « chasse aux riches<sup>1592</sup> » a largement évincé la « chasse aux biches<sup>1593</sup> », cervidés et femmes confondus. La riche héritière est le seul gibier qui ait de la valeur dans une société corrompue par l'argent, ce qui ne manque pas de favoriser la fusion de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie. Quant à *la chasse au bonheur*, elle se voit sérieusement concurrencée par « la chasse aux honneurs<sup>1594</sup> ». Le moraliste des *Carnets* emploie cette formule à propos de Gide, à qui il reproche de pousser l'« auto-lâtrie<sup>1595</sup> » jusqu'à classer les lettres de ses admirateurs pour en faire don à la bibliothèque. C'est sans doute en réaction à cette course aux vanités que le héros de *La Mort qui fait le trottoir* s'apprête à jeter dans le Guadalquivir les « trois cents lettres de [s]es petites compagnes terrestres<sup>1596</sup> » qui lui servaient jusque-là de tableau de

<sup>1587</sup> Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), Gallimard, « Folio », 1984, p. 50.

<sup>1588</sup> « Monsieur et Madame ne sont plus rien l'un pour l'autre... Madame, qui est malade du ventre et ne peut avoir d'enfants, ne veut plus entendre parler de la chose. Il paraît que ça lui fait mal à crier... », *ibid.*, p. 68.

<sup>1589</sup> Luis Buñuel, *Le Journal d'une femme de chambre* (1964). Le couple des Lanlaire est rebaptisé Monteil dans cette adaptation cinématographique.

<sup>1590</sup> Très étourdi, M. Monteil, interprété par Michel Piccoli, oublie d'ailleurs systématiquement ses cartouches.

<sup>1591</sup> *Correspondance*, voir note 2 p. 65 : « Son rabatteur occasionnel, le garçon de café, d'origine anglaise. »

<sup>1592</sup> « Décidément, le 'monde', ce n'était pas la chasse aux biches, c'était la chasse aux riches. », *Les Garçons*, p. 786.

<sup>1593</sup> *Ibid.*

<sup>1594</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 227.

<sup>1595</sup> *Ibid.*

<sup>1596</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1018.

chasse. Le mépris affiché de l'écrivain pour les mondanités permet également de comprendre le peu d'attention qu'il porte à des sports huppés comme le tennis et le golf.

## 5.5. DEUX SPORTS *SELECT* SUR LA TOUCHE : LE GOLF ET LE TENNIS

Sans occulter ce que la question de la distribution sociale des loisirs peut avoir d'épineux et de fluctuant, on est en droit de s'interroger sur le désintérêt de l'écrivain pour des pratiques réservées, dans les années vingt, à une poignée de privilégiés. Cantonné aux pelouses des *public schools* jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le golf est pour ainsi dire absent de l'œuvre de Montherlant. La seule allusion à ce sport figure dans *Les Célibataires*. Parangon du snobisme le plus niais de son époque, Octave de Coëtquidan, « à soixante-dix ans passés<sup>1597</sup> », aime revêtir son costume de golf. À aucun moment, il n'est précisé que le frère d'Élie joue ou a joué au golf. L'unique intention de ce baron ridicule est de cultiver sa réputation d'excentrique. L'écrivain ne délaisserait pas ce sport si *chic* s'il ne voulait marquer son agacement devant l'anglomanie ambiante. Montherlant ne partage pas l'anglophilie de Maurois, l'un des trois autres M<sup>1598</sup>. Maurois s'est inspiré de sa propre expérience d'agent de liaison dans l'armée britannique durant la Première Guerre mondiale pour écrire *Les Silences du colonel Bramble*, guide du parfait *gentleman*. Aurelle, double de l'auteur, apprend au cours de ses conversations avec le major Parker et le docteur O'Grady que la pratique du cricket, du polo, du golf et du tennis est indispensable à tout *sportsman*. Comme il fallait s'y attendre, les allusions au *lawn-tennis* ne manquent pas dans ce premier roman d'André Maurois. Le docteur O'Grady, après la mort de Gibbons, imagine la douleur de sa femme, qui doit, en ce moment, « joue[r] au tennis avec ses sœurs dans quelque beau jardin anglais<sup>1599</sup> »

Le tennis, comme le golf, fait partie des sports importés d'Angleterre dont s'empare la société *high life* française. Il faut attendre les années soixante-dix pour que le processus de *prolétarisation* (relative) du tennis, incarné d'après Gilles Deleuze par la figure messianique de Björn Borg<sup>1600</sup>, ne s'amorce réellement. Le couple décrit par Joseph Kessel dans *Belle de*

---

<sup>1597</sup> *Les Célibataires*, p. 874.

<sup>1598</sup> Nous reviendrons sur le label des « quatre M » : Montherlant, Maurois, Mauriac et Morand, lancé par Grasset en 1924.

<sup>1599</sup> André Maurois, *Les Silences du colonel Bramble*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1921, p. 149.

<sup>1600</sup> « T comme tennis », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, conversations avec Claire Pernet, film produit et réalisé par Pierre-André Boutang, tourné en 1988 et diffusé pour la première fois sur Arte en 1996. Gilles Deleuze oppose le style *prolétaire* de Borg (lift, fond de court et balle haute) au style aristocratique de Mac Enroe (invention de coups prodigieux, enchaînement service/volée) ou de Connors (balle plate, sans effet, au ras du filet).

*jour*, roman publié quatre ans à peine après *Les Olympiques*, est représentatif d'une haute bourgeoisie semblant avoir parfaitement intégré à son mode de vie la pratique régulière du tennis. Lorsqu'elle ne skie pas en Suisse avec son mari, Séverine Sérizy, avant de se prostituer dans une maison de rendez-vous de la rue Virène, fréquente assidûment les courts. Pour l'aider à s'endormir, Pierre lui conseille par exemple de fermer les yeux et d'imaginer qu'elle remporte « trois sets de suite<sup>1601</sup> ». Les clivages sociaux auxquels renvoie, dans les années vingt, la pratique d'un sport élitiste comme le tennis apparaissent nettement dans *Le jeune homme vert*, roman de Michel Déon publié en 1975. La famille du Courseau n'initierait pas au tennis le garçon recueilli par les gardiens de sa vaste propriété si elle ne voyait dans l'accès à ce sport une promesse d'ascension sociale, un moyen pour l'adolescent de s'extirper de son milieu modeste. Albert, craignant de faire de son fils adoptif un déclassé, ne voit pas d'un bon œil l'intrusion permanente de la propriétaire de la Sauveté dans l'éducation de celui-ci, que ce soit « pour lui faire donner des leçons de tennis<sup>1602</sup> » ou pour corriger son accent normand. L'épisode comique du Club du Parc impérial dans *La Promesse de l'aube* nous donne lui aussi un aperçu de ce que représentait la pratique du tennis à cette époque. La mère de Romain ne peut accepter que l'entrée du prestigieux club niçois soit interdite à son fils « pour une pâle question d'argent<sup>1603</sup> ». Celui qu'elle estime être le futur « champion de France<sup>1604</sup> » se voit contraint de montrer ses talents au roi Gustave V de Suède, habitué de la Côte d'Azur et des courts. Les vaines acrobaties de Romain pour toucher la balle finissent par charmer le monarque, qui, après avoir salué le mordant du jeune sportif, accepte de payer sa cotisation.

Chez Montherlant, le mépris l'emporte largement sur l'humour les rares fois où il daigne faire allusion à ce sport réservé aux *fashionables*. Perçu par l'auteur des *Olympiques* comme le loisir bourgeois par excellence, le tennis est intimement associé au snobisme et à la futilité. On se souvient de la moue de dégoût de Peyrony devant les « chaussettes de soie<sup>1605</sup> » des joueurs de tennis, offrant un contraste saisissant avec les souliers boueux des footballeurs. Sans doute faut-il voir dans cette anecdote une pique en direction de la fameuse *mode tennis*,

<sup>1601</sup> Joseph Kessel, *Belle de jour* (1928), Gallimard, « Folio », 1972, p. 53 : « — Alors, dis-toi qu'il fera beau demain. Tu vois comme le ciel est étoilé. Dis-toi que tu iras au tennis, que tu te mettras en blanc et que tu gagneras trois sets de suite. Ferme les yeux, applique toutes tes forces à te représenter cela. N'est-ce pas que cela te fait du bien ? ».

<sup>1602</sup> « Marie-Thérèse du Courseau se mêlait sans cesse de l'éducation de Jean. Ne parlait-elle pas de lui faire donner des leçons de tennis comme à Michel et à Antoinette, et ne le reprenait-elle pas quand l'accent normand perçait ses intonations ? », Michel Déon, *Le Jeune homme vert*, Gallimard, 1975, p. 60.

<sup>1603</sup> Romain Gary, *La Promesse de l'aube* (1960), Gallimard, « Folio », 1980, chapitre XIX, p. 149-159, p. 155.

<sup>1604</sup> *Ibid.*

<sup>1605</sup> *Les Olympiques*, p. 301.

alors à son apogée dans les années vingt. La publicité s'empare en effet de toute une série de produits plus ou moins directement associés à ce sport *select*, qu'il s'agisse de socquettes, de *sweaters* mais aussi de cigarettes, de parfums ou d'automobiles<sup>1606</sup>. Cette primauté accordée au paraître et à ce qu'on appellerait aujourd'hui le *look* se fait pour Montherlant au détriment de la morale sportive. Il n'est pas anodin que les joueurs de tennis servent de repoussoir au demi-aile de l'équipe de football, désireux de faire l'éducation de Peyrony :

LE DEMI AILE. — [...] Nous sommes des joueurs de foot : ne nous ramène pas aux façons d'être de ceux-ci. (*Il désigne des joueurs et des joueuses de tennis qui remontent vers le stade, chassés par la pluie, dans un vacarme fait de la voix snob des hommes et des fusées de rires stridentes des femmes excitées. Tout cela se tient comme des voyous.*)<sup>1607</sup>

On est sur le court de tennis bien loin de la rudesse et de la franche camaraderie que l'auteur des *Olympiques* entend préconiser. Plus précisément, l'écrivain relie les mœurs dissolues des joueurs de tennis au fait que, chose rare dans le sport, hommes et femmes puissent prendre part au même match. Sans pour autant se montrer le moins du monde opposé à la pratique féminine du sport, Montherlant juge avec sévérité l'absence de cloisonnement entre les sexes sur le terrain<sup>1608</sup>. Cette mixité est selon lui propice au désordre, au relâchement et aux roucoulements de midinettes. Un double mixte comme celui dont il est question dans « La Leçon de football dans un parc<sup>1609</sup> » fait voler en éclats toute discipline et devient pour ainsi dire une variante des rallyes dansants. À la différence près que ces enfants de bonne famille profitent de l'absence de leurs parents sur le court pour se comporter *comme des voyous*. Détail significatif, les *tennismen* et *tenniswomen*, contrairement aux autres athlètes, ne sont pas décrits en pleine action mais sur le chemin du retour, ce qui laisse supposer qu'ils ne se tuent pas à la tâche, de crainte sans doute de froisser leur élégante tenue.

L'absence totale de brassage social, dont découle la coquetterie indécente des joueurs de tennis, est le grief majeur que Montherlant retient à l'encontre de ce sport. D'aucuns diront que l'écrivain se montre pourtant plutôt tendre envers les cavaliers, qui refusent, eux aussi, de se mêler à la valetaille. Pour expliquer ce traitement de faveur, on privilégiera l'idée que le tennis, petit nouveau fraîchement débarqué de la perfide Albion, ne peut rivaliser avec l'activité équestre, fruit d'un héritage séculaire. Encore que l'anglophobie présumée de

<sup>1606</sup> Voir Jean-Pierre Chevallier, *Le Tennis en France (1875-1955)*, Éditions Alan Sutton, « Mémoire du sport », 2007.

<sup>1607</sup> « La Leçon de football dans un parc », *Les Olympiques*, p. 289-304, p. 293.

<sup>1608</sup> Le cloisonnement entre les sexes transparait d'ailleurs dans la composition de l'album de *Paysage des Olympiques*. Les photographies des athlètes féminines occupent une place à part dans le recueil, *Paysage des Olympiques*, p. 30-52.

<sup>1609</sup> *Ibid.*

l'auteur disparaisse comme par magie lorsqu'il est question de boxe et de football. Toujours est-il que le regard dédaigneux qu'il jette sur le tennis lui fournit une nouvelle occasion d'opposer la richesse agressive des parvenus à la discrétion du véritable *sportsman*, se frottant au peuple sans pour autant se fondre dans la masse.





## CHAPITRE 6

### UN GENTILHOMME EN QUÊTE DE NATUREL : UNE CULTURE POPULAIRE FANTASMÉE

La désinvolture taquine avec laquelle Montherlant parsème son œuvre de références à des pratiques fleurant bon l'Ancien Régime va de pair avec un engouement affiché pour certains loisirs dits *populaires*. Précisons d'emblée que la répartition sociale des loisirs, notamment l'opposition entre sports *chics* et sports *populaires*, est loin d'être évidente et figée dans le temps. Il est donc impossible d'établir de manière systématique une relation directe entre une activité et une classe sociale. Certes, l'image du golf n'est pas celle de la pétanque<sup>1610</sup> mais bon nombre d'activités réservées à une élite se sont peu à peu ouvertes à un public plus large, et inversement<sup>1611</sup>. On gardera aussi à l'esprit que tous les adeptes d'un même loisir ne confèrent pas le même sens à leur pratique. La fonction impartie à l'exercice physique, variable selon les classes sociales, est loin d'être immuable.

C'est ce dont témoigne la mode du bronzage, qui se propage au sein des élites à partir des années vingt. La peau hâlée cesse d'être une marque d'infamie pour devenir un signe de distinction et de bonne santé, à une époque où les bains de mer et de lumière sont vivement préconisés. Le culte du bronzage, à son apogée durant les Trente Glorieuses, participe pleinement de ce que Georges Vigarello nomme le « corps du 'dehors' »<sup>1612</sup>, censé *incarner*

---

<sup>1610</sup> Cette classification elle-même est loin d'être gravée dans le marbre. En effet, l'image de la pétanque comme passe-temps populaire réservé aux retraités méridionaux a considérablement évolué ces dernières années, ce sport estival connaissant un franc succès auprès d'un public jeune et « branché ».

<sup>1611</sup> À ce propos, Pierre Bourdieu récuse l'idée simpliste selon laquelle la position qu'occupent certains sports dans l'espace social s'expliquerait par des propriétés qui leur seraient intrinsèques : « Le fait même que les mêmes pratiques aient pu, à des moments différents, fût-ce au prix d'un changement de sens et de fonction, attirer des publics aristocratiques et populaires, ou, au même moment, revêtir des sens et des formes différents pour les différents publics qu'elles attirent, suffit à mettre en garde contre la tentation de trouver dans la 'nature' même des sports l'explication complète de leur distribution entre les classes. », *La Distinction : critique sociale du jugement*, op. cit., p. 240.

<sup>1612</sup> Georges Vigarello, *Histoire du corps*, volume 3, op. cit., p. 175.

les bienfaits du grand air. Le titre sous lequel Montherlant publie, en 1950, l'un de ses recueils d'essais fait d'ailleurs dire à l'historien que « le 'coup de soleil' entre en littérature.<sup>1613</sup> » L'expression *coup de soleil* a plutôt dans l'esprit de notre auteur le sens de « plaisanterie, de galéjade, d'andalousade<sup>1614</sup> » mais elle mérite aussi d'être prise au sens propre. Ce clin d'œil à la plaque rouge laissée par le soleil sur l'épiderme apporte une nouvelle fois la preuve que les lubies de ses contemporains et le regard nouveau qu'ils portent sur leur corps ne laissent pas l'écrivain insensible. Le fait que *L'Invention du bronzage*, ouvrage publié en 2008, fasse mention de l'un des poèmes des *Olympiques* pour déployer les connotations sous-jacentes dont est porteuse, au sortir de la guerre, cette révolution épidermique, va dans ce sens. « Au bronzage des genoux qui cesse on voit que ça n'a jamais mis de pantalon<sup>1615</sup> » est, à en croire le *Trésor de la langue française*, la première occurrence du substantif *bronzage* employé au sens métaphorique<sup>1616</sup>. Ces considérations lexicales conduisent Pascal Ory à déceler dans ce vers de « Foot scolaire ou Pas de passe à un homme marqué<sup>1617</sup> » un écho aux rêves et aux angoisses d'une génération ayant fait l'expérience du front. La référence au bronze, matériau réputé indestructible et imputrescible, trahit d'après l'historien le fantasme d'un « homme idéal souverainement insensible à l'émotion, étranger à l'alanguissement, au laisser-aller physique et (donc) moral.<sup>1618</sup> » « Je rebronzerais une jeunesse veule et confinée, son corps et son caractère, par le sport, les risques et même les excès<sup>1619</sup> », affirme d'ailleurs Coubertin à la même époque. La présence discrète, voire marginale du thème du bronzage dans l'œuvre de Montherlant ne doit donc pas être passée sous silence. Ce sujet nous renvoie à la question de la virilité et à celle de l'idéal statuaire, toutes deux abordées au cours de la première partie. L'écrivain se montrerait aujourd'hui bien plus féroce à l'égard d'une mode dont se sont progressivement emparées les classes moyennes et populaires. À l'instar du culturisme, qui se développe au cours des années quatre-vingt, la course au bronzage témoigne d'un rapport *visiblement* utilitariste aux activités de plein air et propre en cela à susciter le mépris des élites.

---

<sup>1613</sup> *Ibid.*

<sup>1614</sup> Voir l'avant-propos de *Coups de soleil*, p. 9 : « Tous les textes qu'on va lire, à l'exception de deux, ont été écrits entre 1925 et 1930. Leur unité n'est pas seulement géographique : Midi, Afrique, Espagne ; elle tient encore à ce que, tous, ils sont frappés par le 'coup de soleil' que donnent ces pays du soleil. Il y a dans tous, ou presque tous, une pointe de plaisanterie, de galéjade, d'andalousade. »

<sup>1615</sup> « Foot scolaire ou pas de passe à un homme marqué », *Les Olympiques*, p. 339-340.

<sup>1616</sup> Pascal Ory, dans son introduction, rappelle qu'Émile Littré ne connaissait que l'acception sculpturale du mot *bronzage*, comme « action de recouvrir un objet d'une couche imitant l'aspect du bronze. », *L'Invention du bronzage, Essai d'une histoire culturelle*, Éditions complexe, 2008, p. 12.

<sup>1617</sup> *Les Olympiques*, p. 339.

<sup>1618</sup> Pascal Ory, *L'Invention du bronzage, Essai d'une histoire culturelle*, op. cit., p. 78.

<sup>1619</sup> Pierre de Coubertin, *Manuscrits inédits* ; cité par Marie-Thérèse Eyquem, *Pierre de Coubertin : l'épopée olympique*, Calmann-Lévy, 1966, p. 58.

Les changements de mentalité dont atteste l'histoire d'une pratique culturelle comme le bronzage nous incitent à réinscrire dans leur contexte les allusions de l'écrivain au football et à la boxe. On évitera autant que faire se peut de plaquer nos représentations actuelles sur ces sports originellement aristocratiques<sup>1620</sup>. Il n'empêche qu'en 1924, année de parution des *Olympiques*, l'attrait prononcé de Montherlant pour des pratiques déjà largement perçues comme *populaires* déjoue les attentes des lecteurs. Les choix de l'écrivain prennent à revers les théories mécanistes qui voudraient que la prédilection pour tel ou tel sport soit toujours le reflet de la classe sociale à laquelle on appartient. L'allégresse que fait naître chez notre auteur la suppression, toute relative et provisoire, des barrières sociales dans les stades, les férias et les carnivals n'est pas dénuée de paternalisme. Mais ramener cet engouement pour les pratiques populaires à une forme d'encanaillement est un peu facile et revient encore une fois à réduire l'écrivain à un stéréotype social. De la même manière, la chasse aux garçons relatée dans la *Correspondance* avec Peyrefitte éclaire la description de lieux tels que les fêtes foraines mais elle ne peut nous servir de grille de lecture unique et exclusive. C'est sous l'angle de la complexité et parfois même de la contradiction que méritent d'être envisagés la soif de naturel de l'écrivain et le regard qu'il porte sur les rassemblements populaires, les sports traditionnels et les jeux régionaux.

---

<sup>1620</sup> À l'origine, rappelle Christian Bromberger, « le football est une pratique aristocratique, qui porte l'empreinte des *public schools* où il est né, en une vingtaine d'années, il deviendra en Angleterre un emblème de la culture ouvrière au même titre que le *pub*, le *fish and chips* et la casquette plate. », Christian Bromberger, avec la collaboration de Alain Hayot et Jean-Marc Mariottini, *Le Match de football : ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples, Turin*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Collection Ethnologie de la France/Regards sur l'Europe », 1996, p. 173. Quant à la boxe, elle est appelée, non sans un brin d'humour, *noble art* en hommage au marquis de Queensberry. Ce dernier a fait adopter au XIX<sup>e</sup> siècle les règles de base sur lesquelles repose encore aujourd'hui la boxe anglaise, voir Alexis Philonenko, *Histoire de la boxe*, Criterion, « Histoire », 1991, p. 71.

## 6.1. LE FOOTBALL, OPIUM DE L'ARISTOCRATE

C'est parce qu'il se dit convaincu que la véritable aristocratie se reconnaît à sa modestie et à sa simplicité que Montherlant choisit de s'intéresser au football, faisant par là plutôt figure d'exception durant l'entre-deux-guerres. Certes, Joseph Jolinon, dans *Le Joueur de balle*<sup>1621</sup>, roman publié en 1929, voit dans le stade un moyen d'échapper à la monotonie de la vie provinciale. Quant à Jean Giraudoux, il préface en 1933 un recueil de nouvelles intitulé *La Gloire du football*<sup>1622</sup>. Néanmoins, la conversion des masses au ballon rond, favorisée par l'arrivée du football dans les cantonnements de poilus, suscite de la part du monde culturel une certaine défiance. Cette hostilité ne fera que s'accroître au cours des décennies suivantes, du fait de la médiatisation galopante de ce sport-spectacle. Incarnation de la civilisation industrielle, le football ne parvient pas à gagner les faveurs de la génération d'écrivains issue du front. Pour cette dernière, ce sport reste un « jeu de manchots, de mercenaires que dominant les intérêts financiers.<sup>1623</sup> » Comme le rappelle l'historien Paul Dietschy, les écrivains sportifs de cette période, à l'image d'un Marcel Berger, d'un Jean Prévost et d'un Mac Orlan, plébiscitent le rugby, « sport officiel amateur et universitaire.<sup>1624</sup> »

La place minime qu'occupe l'ovalie dans l'œuvre de Montherlant, affirmant haut et fort ne pas être un « amateur de rugby<sup>1625</sup> », pourra, dès lors, décontenancer le lecteur. À en juger par les deux textes sur lesquels se clôt *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, l'agression d'un *supporter* lors de la finale France-États-Unis du tournoi olympique en 1924, a entaché durablement l'image de ce sport dans l'esprit de Montherlant. Le spectre de cet étudiant américain, « qu'on a étendu à coups de canne sur la tête<sup>1626</sup> », hante l'auteur. Il relate cet épisode tragique dans un court texte écrit en 1924, publié dans la revue *Demain* et paru en 1929 dans *Earinus*, la « Troisième Olympique<sup>1627</sup> ». Un récit fictif comme *La Mort de Mony*,

---

<sup>1621</sup> Joseph Jolinon, *Le Joueur de balle* (1929), Le Livre moderne illustré, 1932.

<sup>1622</sup> *La Gloire du football : recueil des meilleures pages sur le football*, Aubier Montaigne, 1933, préface de Jean Giraudoux.

<sup>1623</sup> Paul Dietschy, *Histoire du football*, Perrin, « Pour l'Histoire », 2010, p. 422.

<sup>1624</sup> Paul Dietschy, « Football », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, op. cit., p. 338-343, p. 339.

<sup>1625</sup> « Mort de Mony » (1925), *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 233-235, p. 233.

<sup>1626</sup> *Ibid.*, p. 226-232.

<sup>1627</sup> Henry de Montherlant, *Earinus, troisième olympique*, Éditions Émile Hazan & Cie, 1929. Joseph Delteil se réfère en mai 1924 à cet article dans lequel l'auteur des *Olympiques* semble « pour la première fois douter des

rédigé en 1925, prend pour cible non plus les débordements dans les gradins mais la violence sur le stade, entre les joueurs. Ces deux textes ont été soigneusement écartés de l'édition des *Olympiques* de 1938. Sans doute parce que leur ton résolument pessimiste jurait avec le reste de l'ouvrage. Les faire figurer en annexe d'une œuvre aux accents testamentaires revient pour l'écrivain à démontrer, *a posteriori*, qu'il était, malgré son jeune âge et son amour du stade, lucide sur les dérives du sport. Lorsque l'auteur s'attelle à la rédaction de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, au début des années soixante-dix, le football est déjà devenu cet *opium du peuple*, cet emblème de la culture de masse fréquemment vilipendé par les élites. Mais le rapport affectif qui lie l'écrivain à ce sport le conduit à épargner un peu cet amour de jeunesse et à reporter ses critiques sur le rugby, avec lequel il n'a jamais eu d'affinités.

Montherlant n'ignore pas que les attaques qu'il formule à l'encontre du rugby sont aisément transposables au football, susceptible lui aussi de réveiller les « sectarismes tant religieux que nationaux<sup>1628</sup> ». La passion partisane animant aujourd'hui les acteurs et les spectateurs de ce sport conduit l'ethnologue Christian Bromberger à présenter le football comme *la bagatelle la plus sérieuse du monde*<sup>1629</sup>. Les gestes haineux des supporters, en 1924, pourront d'ailleurs évoquer dans l'esprit du lecteur d'aujourd'hui ceux des *hooligans* dans les stades de football, même s'il faut se garder de pousser trop loin le parallèle. La violence que décrit Montherlant, si insoutenable soit-elle, est loin d'avoir la visibilité médiatique des méfaits des *hooligans*. Ces « cinglés de l'apparence<sup>1630</sup> », comme les appelle Alain Ehrenberg, se mettent en scène pour sortir de l'anonymat et exhiber, par leur violence, les dysfonctionnements de la société. Les *hooligans* entrent dans le stade avec l'intention d'utiliser les médias à plusieurs fins, ce qui ne pouvait pas vraiment être le cas des supporters

---

stables bienfaits du Sport. On nous avait pourtant bien seriné que le Sport confère les vertus d'ordre, d'endurance, d'harmonie, de discipline classique, de respect de l'adversaire. Or il paraît que dimanche la foule 'sportive' a largement conspué, houspillé, etc... ces salauds de vainqueurs. », « Olympe et Mars », *Paris-Journal*, n° 2502, 30 mai 1924, *L'Homme coupé en morceaux : soixante-huit chroniques (1923-1933)*, édition établie et présentée par Robert Briatte, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005, p.42-44, p. 42. Jean-François Domenget revient sur le dialogue qui s'instaure dans les années vingt entre Montherlant et Delteil, lequel écrit en 1926 un article élogieux sur *Les Bestiaires*. Les deux écrivains partagent les mêmes passions, en particulier la corrida et l'Espagne, et « placent les mêmes artistes dans leur panthéon personnel : Pascal, Chateaubriand, Barrès. » Montherlant classe Delteil parmi les « matadors littéraires », *Nouvelles Littéraires*, 18 septembre 1926, article repris dans *Pour le délassement de l'auteur*, Hazan, 1928, p. 100-109. Jean-François Domenget recourt d'ailleurs à l'image du jeu pour évoquer les échanges entre les deux écrivains : « Delteil n'offre à Montherlant qu'une occasion d'orchestrer ses thèmes favoris, et Montherlant s'y laisse entraîner avec d'autant plus de facilité que c'est chez lui que Delteil a trouvé l'idée-force de chacun de ses articles. L'idée rebondit de l'un chez l'autre et Montherlant découvre dans ce jeu, du moins provisoirement, un partenaire. » Les relations entre les deux hommes se distendent progressivement, « les différences de tempérament l'emportent peu à peu. », *Montherlant critique*, op. cit., p. 96-108.

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>1629</sup> Christian Bromberger, *Football : la bagatelle la plus sérieuse du monde*, Bayard, 1998.

<sup>1630</sup> Alain Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, « Des supporters aux hooligans : la rage de paraître », op. cit., p. 45-65, p. 51.

en 1924. La sauvagerie et l'individualisme forcené des *rugbymen* sont les autres entorses au *fair play* que Montherlant ne se prive pas de souligner, quitte à forcer un peu le trait. L'amateur de football est à l'évidence de parti pris quand il déplore l'absence de solidarité entre les *rugbymen*. Tandis que Mony agonise, ses coéquipiers sont retournés jouer, sans se poser de questions. Quant aux membres de l'équipe adverse, ils ne sont « même pas descendus sur la touche pour voir le blessé<sup>1631</sup> ». La preuve est faite que le dénommé Mony n'aurait jamais dû quitter « l'assocé<sup>1632</sup> » de football, où l'auteur dit l'avoir connu, pour ce sport de brutes épaisses. Le mot « civière<sup>1633</sup> » vient régulièrement ponctuer la description qu'il fait de ce match sanglant. L'*aficionado* prêche pour sa paroisse quand il dit n'avoir jamais vu dans une corrida, pratique jugée *barbare* par ses contemporains, quatre hommes emportés sur des brancards en une heure et demie<sup>1634</sup>. Argument pour le moins discutable, surtout quand on sait que les joueurs sont trente sur le terrain et que le rugby, sport collectif de contact, implique plaquages, regroupements et autres mêlées.

La limpidité des règles de base du football, idée sous-tendant bon nombre de discours hautains à l'égard de ce sport *trop* accessible, est un aspect sur lequel Montherlant ne cesse de s'émerveiller. Il dit avoir trouvé dans le stade un « univers extrêmement net, et coupant, et pur<sup>1635</sup> », où le but apparaît on ne peut plus clairement sous la forme d'un espace délimité par deux poteaux. Cette « simplicité », si l'on excepte la règle du hors-jeu, garantit au football l'universalité, à laquelle ne peut prétendre une pratique comme le rugby. Comme se plaît à le souligner Antoine Blondin, en 1974, les règles régissant l'ovalie paraîtront toujours obscures, voire absurdes, au néophyte :

À voir des joueurs s'échiner à progresser sur le terrain en faisant circuler un ballon dans la direction opposée à celle de l'objectif qu'ils se proposent de lui faire atteindre, à les voir se débarrasser soudain de ce trésor qu'ils ont eu tant de mal à s'approprier en l'expédiant hors des limites du jeu, à les voir s'entremêler pour des colloques où la loi de la jungle et celle du talion s'imposent à l'esprit, l'impression première pourrait suggérer qu'une équipe de rugby constitue un ramassis d'anarchistes absurdes, capricieux et féroces.<sup>1636</sup>

Le chroniqueur sportif défie quiconque assistant pour la première fois à un match de rugby de déceler un semblant de logique dans ce joyeux désordre. Antoine Blondin relie cet

<sup>1631</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 234.

<sup>1632</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>1633</sup> « La Mort de Mony », *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, voir p. 226, p. 228, p. 229.

<sup>1634</sup> « Encore une civière. J'ai assisté à nombre de corridas. Je n'en ai pas vu une seule où, en une heure et demie, quatre hommes aient été emportés sur la civière. », *ibid.*, p. 228-229.

<sup>1635</sup> *Les Olympiques*, p. 223.

<sup>1636</sup> Antoine Blondin, préface à *La Fabuleuse histoire du rugby* (Éditions O.D.I.L., 1974), texte reproduit dans Antoine Blondin, *Ironies ovales*, La Table Ronde, « Les Classiques du rugby », 2007, p. 73-80, p. 73.

hermétisme au caractère pittoresque du rugby, sport fortement décentralisé, par opposition au football. Pourtant, les effusions entre les supporters et le lyrisme euphorique du stade l'ont conduit à définir le rugby comme une forme d'idéal démocratique, « une démocratie peuplée d'aristocrates.<sup>1637</sup> » L'attention que portent Antoine Blondin, Kléber Haedens et plus tard Roger Nimier à l'ivresse communelle que procure ce sport n'est pas sans soulever certaines contradictions chez les trois Hussards, peu tendres envers les idéaux démocratiques de la gauche bien-pensante. C'est à Kléber Haedens que Jacques Lecarme décerne la palme du paradoxe : « [...] ce briscard de l'Action française, figure emblématique de la Réaction entretenue dans une bulle d'alcool, a écrit, avec *Adios*<sup>1638</sup>, le plus démocratique des hymnes au rugby.<sup>1639</sup> » Mais, répétons-le, le rugby n'est pas le football et la dimension folklorique, truculente de ce sport méridional est un aspect souligné par Antoine Blondin, conscient que « chaque nation, chaque région, chaque club, joue avec un accent qui lui est propre<sup>1640</sup> ». En dépit d'une médiatisation et d'une professionnalisation accrues ces vingt dernières années, il est indéniable que l'image du *rugby cassoulet* reste vivace dans l'esprit du plus grand nombre.

Sport à vocation mondiale, le football n'est, lui, que très rarement associé au terroir, au patrimoine. Le peu de moyens nécessaires à sa pratique fait qu'on peut s'y adonner partout, même dans les montagnes austères et isolées qui environnent le Monastère du Montserrat. Montherlant, de passage en Catalogne en 1929, ne cache pas son émerveillement : « Brusquement, dans le désert biblique, les deux buts d'un terrain de football. On *joue*, quand même, ici !<sup>1641</sup> » C'est à « cette capacité peu commune de muer en terrain de jeu le pire désert<sup>1642</sup> », formule de Michel Leiris reprise par Jean-Bertrand Pontalis dans sa préface à *Jeu et réalité*<sup>1643</sup>, que l'on pense en lisant ces quelques lignes du *Voyageur solitaire est un diable*. Il n'empêche que cette *capacité* miraculeuse est grandement facilitée quand l'installation la plus rudimentaire peut faire office de *terrain*. Le texte succédant à

<sup>1637</sup> Propos de Blondin cités par Jacques Lecarme dans « Quand les Hussards se passent le ballon ovale... », *Les Hussards, une génération littéraire*, ouvrage dirigé par Marc Dambre, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 79-95, p. 92.

<sup>1638</sup> Kléber Haedens, *Adios*, Grasset, 1974. Ce roman d'apprentissage retrace l'initiation sentimentale et rugbystique de Jérôme Dutoit, lequel trouve dans l'expérience du stade non seulement une échappatoire à la monotonie provinciale mais aussi un réconfort après ses nombreux déboires amoureux.

<sup>1639</sup> Jacques Lecarme, « Quand les Hussards se passent le ballon ovale... », *Les Hussards, une génération littéraire*, op.cit., p. 95.

<sup>1640</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1641</sup> « Trois jours au Montserrat » (1929), *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 373-401.

<sup>1642</sup> Michel Leiris, préface à *Soleils bas suivi de poèmes, de contes et de récits, 1919-1968* de Georges Limbour, Poésie/Gallimard, 1972.

<sup>1643</sup> Jean-Bertrand Pontalis, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent » (1971), dans Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, op. cit., p. 7-17.



« Trois jours à Montserrat<sup>1644</sup> » offre à l'auteur, arpentant cette fois-ci les rues de Sidi-Bou-Saïd, une nouvelle occasion de célébrer l'universalité de ce sport collectif. L'agacement du voyageur en voyant tous les « crétin[s] à Kodak<sup>1645</sup> » entassés sur la place de ce village tunisien est oublié lorsqu'il aperçoit, collée sur les volets d'une épicerie, une affiche au titre audacieux : « 'Jeanne d'Arc contre l'Idéal'. Jeanne d'Arc contre l'Idéal !... Est-ce Dieu possible ?<sup>1646</sup> » Quand bien même elle ne fait qu'annoncer un match entre deux clubs de seconde zone durant l'époque coloniale, cette affiche a de quoi faire sourire un adepte du syncrétisme comme Montherlant. Il n'y a que sur un terrain de football que Sainte Jeanne d'Arc, vierge et martyre, peut accomplir un tel sacrilège, sous les applaudissements d'une centaine de musulmans admiratifs.

La fascination qu'exerce sur l'écrivain un sport dont il aime mettre en évidence le côté rudimentaire nous semble aussi devoir être envisagée sous un angle esthétique. Aussi inattendu que cela puisse paraître, l'écrivain retrouve sur le terrain de football, lieu dénué de superflu, certains principes tels que le naturel et la sobriété, auxquels il se dit fidèlement attaché. Par exemple, le caractère dépouillé du stade rappelle l'aspect « presque décharné<sup>1647</sup> » d'une pièce comme *Fils de personne*, décapée de tout ce qui n'était pas nécessaire à l'action. L'esthétique n'étant chez Montherlant jamais dissociée de l'éthique, la simplicité est aussi un signe de modestie et de noblesse d'âme. Les parties de pousse-ballon où l'on joue avec les moyens du bord l'émeuvent autant si ce n'est plus que les matchs à enjeux, savamment organisés. Il suffit, pour s'en persuader, de se reporter à la description de la place centrale de L., ville servant de gare régulatrice aux militaires affectés, comme Auligny, dans le sud tunisien :

La place, elle, portait à chacune de ses extrémités, dans sa moindre largeur, un but de football, ce qui faisait un terrain de jeu de dimensions presque doubles des dimensions réglementaires : ces espaces infinis m'effrayent. Le dimanche, les hommes y jouaient, par soixante degrés au soleil. En semaine, les gamins négroïdes s'amusaient à se disputer, à se battre, et à donner des coups de pied dans la poussière (perdant à chaque coup de pied leur savate), à côté d'une petite balle appelée « pelote », ou seulement d'une chéchia, tout cela constituant quelque chose qu'on appelait du football, qui n'avait aucun rapport avec du football, mais n'en avait pas beaucoup moins que ce qu'appelle football une équipe en seconde division.<sup>1648</sup>

C'est en termes pascaliens que le narrateur manifeste, non sans humour, sa surprise devant ce terrain *infiniment* grand, absolument non conforme aux normes officielles. Cette liberté prise

<sup>1644</sup> « Trois jours au Montserrat », *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 373-401.

<sup>1645</sup> « Sidi-Bou-Saïd », *ibid.*, p. 408-410, p. 408.

<sup>1646</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>1647</sup> *Fils de personne*, p. 212.

<sup>1648</sup> *La Rose de sable*, p. 46-47.

avec le règlement, pauvreté aidant, conduit les habitants de ce *bled* à se satisfaire de tout ce qui peut tenir lieu de ballon. Le football approximatif dont doivent se contenter les *gamins négroïdes* de L. se rapproche à certains égards de la « cannette vinga<sup>1649</sup> », ce « tennis du pauvre<sup>1650</sup> » dont Camus détaille les règles dans l'un des chapitres du *Premier homme*. Reste que le jeu de ballon évoqué dans *La Rose de sable* est encore du football et se reconnaît immédiatement comme tel. Tout ce qui se joue avec un ballon au pied se nomme *football*. Si le détail pittoresque de la *chéchia*, couvre-chef en forme de calotte, apporte à la scène une touche d'exotisme, l'intention de l'auteur n'est pas de faire de ce jeu de ballon une variante orientale du football. L'universalité de ce sport l'emporte à ses yeux sur les particularismes nationaux, même s'il reconnaît volontiers que l'application des règles est loin d'être uniforme. L'idée qu'un sport déjà considéré comme peu coûteux et rapide à mettre en place puisse encore être simplifié a de quoi satisfaire le goût de Montherlant pour l'austérité. Ce serait pousser un peu loin le mauvais esprit que d'aller jusqu'à dire que notre écrivain se réjouit en voyant ces gentils autochtones s'amuser d'un rien des après-midis entières. On conviendra tout de même que cet émerveillement devant un groupe d'indigènes déguenillés, heureux de courir derrière un semblant de ballon, porte l'empreinte des préjugés coloniaux de l'époque. La tendresse qu'inspirent à l'écrivain ces footballeurs étrangers à toute espèce de frivolité n'est en tout cas nullement feinte. L'écrivain tire de ce spectacle une leçon d'humilité toute aussi précieuse que la « leçon de réalisme<sup>1651</sup> » qu'il dit avoir reçue sur le stade du Parc des Princes, l'année de ses dix-neuf ans.

L'épisode sur lequel se clôt *Les Garçons* atteste lui aussi du regard attendri que pose Montherlant sur les matchs sans prétention. L'abbé de Pradts se montre fort indulgent envers les adolescents qu'il entend pester devant sa fenêtre. Il préfère en sourire, sachant pertinemment « qu'une partie de football, ou de ballon, ou de *balle au pied*, ou de quoi que ce soit, en France, chez les gars, cela ne consiste pas à jouer, cela consiste à râler.<sup>1652</sup> » Le commentaire du match — l'auteur des *Olympiques* est bien placé pour le savoir — procure aux joueurs autant si ce n'est plus de plaisir que le match lui-même. Ces parties bruyantes et décousues sont finalement aussi éloignées et aussi proches du *vrai* football que le sont les « coups de pied dans la poussière<sup>1653</sup> » des Tunisiens de *La Rose de sable*. À cela s'ajoute le fait que la précision des tirs laisse à désirer, ce qui n'est pas pour déplaire à de Pradts. « On ne

<sup>1649</sup> Albert Camus, *Le Premier homme*, Gallimard, nrf, 1994, p. 46-47.

<sup>1650</sup> *Ibid.*

<sup>1651</sup> *Les Olympiques*, Préface, p. 223.

<sup>1652</sup> *Les Garçons*, p. 840.

<sup>1653</sup> *La Rose de sable*, p. 47.

peut pas toujours shooter juste<sup>1654</sup> », dit-il placidement à Mlle Sniejkowska lorsque le ballon vient heurter pour la deuxième fois le mur de sa chambre. Les « intellectuels à lunettes<sup>1655</sup> » qu'il croisait au Parc n'ont pas le charme des garçons un peu rustres de cette bourgade du Morbihan. La bienveillance angélique et la patience infinie du moribond à l'égard de ces garnements sont presque trop belles pour être vraies. C'est le constat auquel nous sommes parvenue en confrontant ce passage des *Garçons* à certaines pages des derniers *Carnets*. Celui qui a passé sa vie à encenser le sport et l'énergie juvénile avoue être à présent effrayé et irrité par les jeux de ballon :

Si je me promène un peu sur la terrasse des Tuileries, il y a en bas cinq cents garçons qui ne manquent jamais d'envoyer le ballon sur moi, et attendent que je leur renvoie, sans d'ailleurs le demander, comme si cela leur était dû : tradition qui remonte à la préhistoire. Et je me dis : 'J'aimerais mieux qu'ils jouent au ballon sans le ballon.' Ceci est le dernier état de la pensée de l'auteur des *Olympiques* sur le sport.

Je songe en souriant à l'anecdote de Jean-Jacques Rousseau, dans ces mêmes Tuileries, agacé par des enfants qui jouent autour de lui et les menaçant de sa canne. Aurais-je une canne, je ne la lèverais sûrement pas contre nos sympathiques sphéromatiques. Mais quand même, j'aimerais mieux qu'ils jouent au ballon sans ballon.<sup>1656</sup>

Non sans autodérision, l'écrivain reconnaît qu'il lui faut désormais lutter pour ne pas fuir ou ne pas sermonner les petits diables qu'il croise sur son passage. Comme si le « laissez jouer les garçons<sup>1657</sup> », censé être le *credo* de Montherlant, s'était mué en un pathétique *laissez respirer les vieux ronchons*. Demander aux enfants de jouer sans faire de bruit, sans embêter les adultes, en bref, sans s'amuser, est aussi absurde que de leur imposer de jouer *au ballon sans ballon*. L'image de l'auteur de *L'Émile* terrorisant les enfants avec sa canne lui vient même à l'esprit en songeant que le chantre de la garçonnie qu'il était tremble à l'idée de se voir effleurer par un ballon. Tout en reconnaissant que les phobies qui accompagnent la vieillesse l'éloignent de l'idéal de ses vertes années, l'écrivain met un point d'honneur à afficher sa connivence avec les « gars<sup>1658</sup> » qui jouent sans façon. Montherlant ressent un plaisir certain à constater que la fonction séparatrice des bonnes manières peut être provisoirement gommée dans certaines pratiques *sans chichis* comme le football. À ses yeux, il n'y a pas de meilleur moyen de se démarquer des parvenus, dont l'identité se réduit au paraître et au niveau de fortune, que de se mêler aux gens ordinaires. D'autant plus que l'aristocrate se doit d'être là où on ne l'attend pas s'il veut sortir des sentiers battus. La valorisation des jeux *populaires* dans l'œuvre répond bien à une logique de classe, elle est

---

<sup>1654</sup> *Les Garçons*, p. 840.

<sup>1655</sup> *Ibid.*, p. 828.

<sup>1656</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 306.

<sup>1657</sup> *Les Garçons*, p. 841.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p. 840.

dotée d'une vertu toute aussi singularisante que l'hommage rendu aux loisirs nobles. Certains iront même jusqu'à y voir une certaine forme de snobisme consistant à *faire peuple*.

Mais quel que soit le jugement qu'on porte sur ce genre d'excentricité, il serait trop facile de réduire l'attrait de l'auteur pour les bas-fonds à une pure toquade, à un simple caprice d'enfant gâté. À ce propos, l'opposition boursier/héritier, qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on confronte l'œuvre de Camus à celle de Montherlant, ne peut masquer les affinités entre les deux écrivains dès qu'il est question de retranscrire l'authenticité propre aux loisirs populaires. Si ce n'est que le mot *football*, très présent sous la plume de notre auteur, s'avère étonnamment rare sous celle de Camus. Comme si ce terme avait pour l'ancien joueur et supporter du RUA « une valeur secrète ou que sa résonance fût trop peu poétique pour signifier dans une œuvre littéraire cette forme de la communauté des hommes.<sup>1659</sup> » Cette deuxième hypothèse avancée par Pierre-Louis Rey nous fournit indirectement une piste intéressante pour comprendre la propension de Montherlant à employer ce mot. Loin d'être jugé terne ou trivial, le terme *football*, parce que connoté *populo*, aurait plutôt pour l'aristocrate une saveur dépayssante. Dotée par les deux écrivains d'une valeur éminemment positive, la pauvreté est au départ pour Camus une réalité vécue, une situation matérielle alors que chez Montherlant, elle relève avant tout du fantasme. Il n'empêche que l'émotion de Clamence, bourgeois cynique et cultivé, devant l'innocence régnant dans « les stades pleins à craquer<sup>1660</sup> » est empreinte d'une nostalgie assez proche de celle qu'exprime à maintes reprises l'auteur des *Olympiques*.

Ce constat dépasse d'ailleurs le cadre du football, si l'on se fie aux similitudes que présentent *Il y a encore des paradis* de Montherlant et *L'Été à Alger* de Camus. La lettre élogieuse que Montherlant envoie à l'auteur de *Noces*, le 20 juin 1939<sup>1661</sup>, ne dément en rien ce constat. Publiés à six ans d'intervalle, ces deux textes brossent le portrait d'un peuple enfant dont les divertissements simples et bon marché font la part belle aux joies du corps. Les passages consacrés aux baignades offrent à Montherlant l'occasion de célébrer « la

---

<sup>1659</sup> Pierre-Louis Rey, « Football », *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 330-331, p. 331.

<sup>1660</sup> « Je n'ai vraiment été sincère et enthousiaste qu'au temps où je faisais du sport, et, au régiment, quand je jouais dans les pièces que nous représentions pour notre plaisir. Il y avait dans les deux cas une règle du jeu, qui n'était pas sérieuse, et qu'on s'amusait à prendre pour telle. Maintenant encore, les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent. », Albert Camus, *La Chute* (1956), Gallimard, « Folio », 1997, p. 75-76.

<sup>1661</sup> « Henry de Montherlant avouera à Camus, dans une lettre du 20 juin 1939, avoir lu dans *Noces* ce que lui-même aurait voulu et pu écrire sur l'Algérie. [...] Au printemps de 1940, Camus confiera à Jean Grenier avoir trouvé dans la lettre de Montherlant 'un grand encouragement' », Pierre-Louis Rey, « *Noces* », *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 616-620, p. 620.

jeunesse belle et saine<sup>1662</sup> » des algérois. Quant au flâneur de *Noces*, il compare la course des jeunes méditerranéens sur les plages « aux gestes magnifiques des athlètes de Délos.<sup>1663</sup> » Lorsque ce peuple solaire délaisse la plage et le square Bresson, c'est pour s'entasser dans des dancings miteux et des cinémas de quartier « à trois francs<sup>1664</sup> ». Durant la projection, on s'échange des bonbons à la menthe dont les emballages calligraphiés sont aussi efficaces que les plus habiles entremetteuses<sup>1665</sup>. Il y a presque un paradoxe à voir éclater la vitalité d'un peuple lors de divertissements assez « ineptes<sup>1666</sup> », pour reprendre l'adjectif employé par Camus. Cette ambivalence se retrouve dans *Un assassin est mon maître*. Sous couvert de réprover la médiocrité des loisirs algérois, le narrateur cède au lyrisme devant les cinémas de quartier, qui, « comme des rafiots courant au naufrage, emportent leur cargaison de jeunes mâles surexcités et hagards<sup>1667</sup> ».

---

<sup>1662</sup> « Dimanche matin » (1931), *Il y a encore des paradis, Coups de soleil*, p. 75-131, p. 113.

<sup>1663</sup> Albert Camus, *L'Été à Alger, Noces* suivi de *L'Été*, (1939), Gallimard, « Folio », 1959, p. 33-52, p. 36.

<sup>1664</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1665</sup> « Dans les cinémas de quartier, à Alger, on vend quelquefois des pastilles de menthe qui portent, gravé en rouge, tout ce qui est nécessaire à la naissance de l'amour : 1. des questions : 'Quand m'épouserez-vous ?', 'M'aimez-vous ?', 2. Des réponses : 'À la folie', 'Au printemps'. Après avoir préparé le terrain, on les passe à la voisine qui répond de même et se borne à faire la bête. À Belcourt, on a vu des mariages se conclure ainsi et des vies entières s'engager sur un échange de bonbons à la menthe. », *ibid.*, p. 41.

<sup>1666</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1667</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1166.

## 6.2. LA BOXE, *NOBLE ART* DES VOYOUS

La place de choix accordée par Montherlant à la boxe, celle qui se pratique dans les faubourgs canailles, pourra enrichir le rapprochement avec Camus. La soirée du Central Sporting Club d'Oran, retracée dans le troisième chapitre du *Minotaure*, intitulé « Les Jeux<sup>1668</sup> », se déroule « au fond d'une sorte de garage crépi à la chaux, couvert de tôle ondulée<sup>1669</sup> ». Ce lieu n'a rien à envier à la « vache petite salle<sup>1670</sup> » décrite dans *Les Olympiques*. La populace oranaise applaudissant des boxeurs qui sont « loin d'être des vedettes<sup>1671</sup> » se comporte à peu de chose près comme les spectateurs observés par le narrateur de « Royaume de ce monde.<sup>1672</sup> » Le contraste saisissant entre l'atmosphère haute en couleurs qui règne dans la salle et la dimension tragique des combats éclaire le jeu sur les registres auquel se livre Camus. La succession de « rites lents et de sacrifices désordonnés<sup>1673</sup> » à laquelle assiste la foule en transe a des airs de tragédie antique. Les chansonnettes de Tino Rossi diffusées avant le match ménagent la sensibilité des spectateurs tout en contribuant à la dramatisation du combat. C'est « la romance avant le meurtre<sup>1674</sup> ». Dans *Les Olympiques*, l'écart entre le cadre miteux de la rencontre et la portée symbolique d'un match de boxe, même de seconde zone, se traduit par le grandissement épique des athlètes, trop appuyé pour ne pas être lui aussi un peu parodique. Si sordides soient-ils, ces combats de boxe amateurs permettent à la jeunesse oranaise et à la plèbe parisienne, embourbées dans une existence routinière, d'accéder à une forme de transcendance. L'auteur du *Minotaure* laisse entendre que la boxe fait partie, avec la pétanque et le poker, des rares divertissements proposés aux habitants d'Oran, ville dédiée au négoce et rongée par l'ennui<sup>1675</sup>. Quant à Montherlant, il voit dans le torse satiné du banlieusard, boxeur à ses heures perdues, une « porte ouverte sur un monde plus haut<sup>1676</sup> ».

---

<sup>1668</sup> Albert Camus, *Le Minotaure ou la halte d'Oran, Noces* suivi de *L'Été*, *op. cit.*, p. 88-96, p. 89.

<sup>1669</sup> *Ibid.*

<sup>1670</sup> « Royaume de ce monde », *Les Olympiques*, p. 342-345, p. 342.

<sup>1671</sup> Albert Camus, *Le Minotaure ou la halte d'Oran*, *op. cit.*, p. 88-96, p. 89.

<sup>1672</sup> « Royaume de ce monde », *op. cit.*, p. 342-345.

<sup>1673</sup> Albert Camus, *Le Minotaure ou la halte d'Oran*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1675</sup> « Oran est un grand mur circulaire et jaune, recouvert d'un ciel dur. [...] Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans les rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui. », Albert Camus, *Le Minotaure ou la halte à Oran*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>1676</sup> « Royaume de ce monde », *Les Olympiques*, p. 345.

La connivence affectueuse l'emporte sur la méfiance, notamment quand il s'agit de décrire le combat de boxe « 'interquartiers'<sup>1677</sup> » auquel assistent les deux compères d'*Un assassin est mon maître*. Il s'en faut de peu qu'Exupère défaille à la vue des éponges sanglantes et des yeux pochés, spectacle dont se délecte un public bruyant, suant à grosses gouttes. La dissonance entre le point de vue du narrateur et celui de son héros, horrifié par ce casino populaire d'Alger, est aisément perceptible :

Dans la salle il n'y avait que des hommes et des garçons, ce qui dès l'abord indisposa notre ami. La plupart étaient en gilet de corps. De cette chaude matière humaine n'émanait nulle mauvaise odeur. Le public des secondes était composé presque uniquement de jeunes Arabes. On aurait dit, avec les chéchias, dont le rouge répondait aux cordes rouges du ring, un parterre de coquelicots, mais Exupère pensa plutôt à du sang : la 'canaillerie méditerranéenne', le nid des pirates... Il était déjà mal à l'aise.<sup>1678</sup>

L'image poétique des coquelicots fait ressortir *a contrario* la frilosité du bibliothécaire montluçonais, associant immédiatement l'indigène à la sauvagerie et à la violence sanguinaire. Mais la vision du peuple comme une *chaude matière humaine* dont la sueur diffuserait une odeur suave et envoûtante est pétrie des mêmes préjugés. L'image fantasmée que Montherlant se fait du petit peuple, algérois comme français, a pour corollaire une haine du *moyen*, incarné dans son œuvre par la figure du bourgeois. À l'image de Dandillot, le bourgeois est celui, qui, par peur des *on dit*, s'autocensure à tel point qu'il adopte en toute circonstance une attitude molle et consensuelle. « Ici quand on s'amuse, on s'amuse, on n'est pas comme les riches qui font ceux qui<sup>1679</sup> », peut-on entendre dans la salle de quartier qui sert de décor au poème « Criterium des novices amateurs<sup>1680</sup> ». Les *riches* sont constamment sur leur garde, conscients que l'argent est leur seul signe distinctif et que le moindre écart risque de les faire retomber dans la fange dont ils ont eu tant de mal à s'extraire.

Montherlant oppose à la fade tiédeur bourgeoise non seulement la réserve, le ton glacial de l'aristocrate mais aussi l'ardeur et la spontanéité populaires. De même qu'il se délecte de maximes surannées, l'auteur affectionne le parler cru et se gargarise de formules familières. Comme si la récusation de la médiocrité trouvait dans la déviance par rapport à la position médiane un mode d'expression privilégié. Cette attirance pour les extrêmes n'est qu'une manifestation parmi d'autres de l'excentricité, ou plutôt de l'*irrégularité* revendiquée par Montherlant. L'excentricité, dont il pointe les dérives à travers la figure du baron Octave de Coëtquidan, est en effet toujours susceptible de sombrer dans le ridicule, le tape-à-l'œil ou

---

<sup>1677</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1164.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p. 1165.

<sup>1679</sup> « Criterium des novices amateurs », *Les Olympiques*, p. 325-330, p. 326.

<sup>1680</sup> *Ibid.*

le conformisme. Le terme d'*irrégularité* nous semble préférable en ce qu'il suggère une plus grande discrétion, une plus grande subtilité dans la recherche de singularité. L'*irrégulier* s'estime moins prévisible que l'*excentrique*. De légers écarts, de petites bizarreries lui suffisent à se démarquer. Par exemple, un « irrégulier<sup>1681</sup> » comme Sevrais est un ferment d'indiscipline qui ne cesse pourtant de jouer le jeu et de clamer son attachement à la règle. Dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, c'est pour rappeler au lecteur son besoin d'indépendance et de liberté à l'intérieur d'un cadre que l'auteur se décrit comme un « irrégulier<sup>1682</sup> », que ce soit sur le terrain ou dans la vie.

Sevrais, Alban et même Costals ne se reconnaîtraient pas dans les rescapés du wildisme et les collectionneurs farfelus qui composent le décor humain des *Extravagants*, le tout premier roman de Paul Morand, écrit en 1910. Les cercles londoniens, oxoniens et vénitiens dans lesquels est intronisé Simon de Biéville, le héros de ces *Scènes de la vie de bohème cosmopolite*, n'ont pas l'austérité des sociétés secrètes qu'affectionne notre auteur. L'indolence festive qui préside aux réunions *cocktailisées* de la « Société des études pré-chauceriennes<sup>1683</sup> », à Oxford, tranche avec la « pointe de jansénisme<sup>1684</sup> » dont Montherlant a coutume de rehausser les jeux de ses héros. Ces derniers ne vouent pas le même culte à l'insolite que les *extravagants* de Morand, qui applaudissent les prouesses d'un musicien jouant « les principaux airs de *Tristan* sur une pompe à bicyclette percée de trous.<sup>1685</sup> » À cette oisiveté tapageuse et à cette loufoquerie débridée, Montherlant préfère la discrétion amusée et le dilettantisme méthodique. Les dérapages contrôlés et les imprudences prudentes auxquels il se livre visent à déjouer subtilement les attentes des lecteurs, en leur montrant qu'il ne fait pas toujours corps avec le corps auquel il appartient.

Le mélange de préciosité et de rudesse que semble apprécier Montherlant est pour une large part motivé par le refus de *rentrer dans le moule* et par la hantise de se voir entièrement façonné par son appartenance sociale. L'auteur du *Fichier parisien* n'est pas peu fier de dire

<sup>1681</sup> « Lecture de *La Ville* par Marguerite Lauze », « Deux mères lisent *La Ville dont le prince est un enfant* par Marguerite Lauze et Jeanne Eichelberger (1952) », *La Ville*, p. 765-784, p. 767.

<sup>1682</sup> « Moi, j'étais dans ce club ce que j'avais été et ce que j'allais être ailleurs : un irrégulier. », *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 94-95.

<sup>1683</sup> Paul Morand, *Les Extravagants, Scènes de la vie de bohème cosmopolite*, présentation et notes de Vincent Giroud, Gallimard, (manuscrit retrouvé en 1977), 1986, p. 118.

<sup>1684</sup> « Les Chevaleries », *Le Solstice de juin*, p. 857-872, p. 867.

<sup>1685</sup> Anquetil raconte à Simon la soirée qu'il a passée, la veille, dans l'atelier de Cyril Barclay : « On s'est fort divertì. Il y a eu des tableaux vivants, des charmeurs de serpents, et, comme clou, un excentrique qui jouait les principaux airs de *Tristan* sur une pompe à bicyclette percée de trous ; le tout suivi d'un souper chinois. », Paul Morand, *Les Extravagants, Scènes de la vie de bohème cosmopolite*, op. cit., p. 58-59.



qu'il préfère le vélodrome à « ce que les Français appellent des paddocks<sup>1686</sup> ». La fameuse *alternance*, dont il est si souvent question à propos de Montherlant, serait donc aussi à envisager sous un angle sociologique. Mesurer l'écart, ou plutôt le fossé, qui sépare le gratin de la plèbe lui procure une profonde satisfaction. En même temps, à travers ces allers-retours entre culture savante et culture populaire<sup>1687</sup>, l'auteur se pose une nouvelle fois en homme de goût, qui sait débusquer la beauté là où elle se cache, que ce soit dans le chant d'un gitan noiraud ou dans le torse du garçon épiciier faisant son entrée sur le ring. Parce qu'il dédaigne les tâches faciles, le dénicheur de perles rares délaisse les temples de la boxe officielle au profit des salles de quartier, qui se métamorphosent « certains jours en salle de danse<sup>1688</sup> ». Le regard de « psychologue de première classe<sup>1689</sup> » du narrateur des *Olympiques* est assez proche, en plus tendre, de celui que porte le gentleman de *Battling Malone* sur la faune du Wonderland<sup>1690</sup>. Ce lieu résume à lui seul la boxe populaire en Angleterre au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est bien dans l'intention de faire ressortir le contraste entre le Wonderland et le National Sporting Club, fréquenté par les gens de bonne compagnie, que Louis Hémon les présente successivement dans les deux premiers chapitres de son roman. Ce n'est même pas dans la salle crasseuse du Wonderland que le gentleman trouvera son futur champion mais en pleine rue, lors d'une bagarre. Fasciné par la pugnacité et la rage de Pat Malone, Lord Westmount annonce fièrement aux membres du British Champion Research Syndicate qu'ils tiennent leur homme.

Les boxeurs de basse extraction auxquels s'attache Montherlant se distinguent du commun des mortels par la beauté de leurs corps, qualifiés de « nobles<sup>1691</sup> » dans l'un des versets du « Criterium des novices amateurs<sup>1692</sup> ». L'emploi de cet adjectif nous renvoie aussi aux origines aristocratiques de la boxe anglaise, ce *noble art* dont les règles, établies au XIX<sup>e</sup> siècle, ont été diffusées par le marquis de Queensberry<sup>1693</sup>. L'art de la cogne tel qu'il est

---

<sup>1686</sup> *Le Fichier parisien*, p. 29.

<sup>1687</sup> Le parcours musical dans l'œuvre de Montherlant que propose Régis Tettamanzi pointe cette absence d'étanchéité entre culture populaire et culture savante. On trouve aussi bien sous la plume de l'écrivain des allusions à Bach, à Wagner et à Beethoven que des références au flamenco amateur, « La musique dans l'œuvre de Montherlant », colloque *Lire Montherlant*, organisé par les Centres Écriture de la modernité (Sorbonne Nouvelle-Paris 3) et Traverses 19-21 (Grenoble 3-Stendhal), du 25 au 27 novembre 2010, Paris 3 centre Censier et Maison de la Recherche, Actes à paraître.

<sup>1688</sup> *Les Olympiques*, p. 342.

<sup>1689</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>1690</sup> « Lord Westmount promenait ses regards sur toute cette plèbe crasseuse avec un sourire de mépris amusé. », Louis Hémon, *Battling Malone*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>1691</sup> « O nobles corps ! », « Criterium des novices amateurs », *Les Olympiques*, p. 326.

<sup>1692</sup> *Ibid.*

<sup>1693</sup> « L'appellation 'noble art' viendra des règles imposées par Chamberlain et contresignées par le marquis de Queensberry d'une part, et de la constatation que la boxe est un métier pouvant être pratiqué avec distinction

pratiqué dans les faubourgs ne déroge pas à la règle en ce qu'il a lui aussi une noble ascendance. Mais de la part d'un écrivain peu enclin à fermer les yeux sur les particules suspectes, le choix du terme *noble*, appliqué aux boxeurs novices d'une petite salle de quartier, est un brin provocateur. Ce qui rapproche le pugiliste canaille de l'héritier bien né, c'est que leur noblesse a pour Montherlant quelque chose d'immédiat et d'indiscutable. L'emploi du qualificatif « aristocratique<sup>1694</sup> » pour décrire la peau « fondante et brillante de pâleur<sup>1695</sup> » de l'adversaire de Lors Reby, « sombre et chaud comme le soleil couchant<sup>1696</sup> », mérite cependant d'être considéré sous un angle un peu différent. Il s'agit non seulement d'un clin d'œil au teint diaphane, traditionnellement associé à la classe nobiliaire, mais probablement aussi d'une allusion au *péril noir*, commençant à se préciser au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le fait que les références à la statuaire côtoient, dans la description de la peau translucide du boxeur vaincu, les allusions triviales au « savon de glycérine<sup>1697</sup> » n'en demeure pas moins symptomatique du jeu sur les registres évoqué précédemment.

À travers la peinture du milieu pugilistique, Montherlant entend montrer que la rencontre avec le petit peuple constitue une ouverture sur un monde primitif, originel, dans lequel tout deviendrait simple. Le boxeur répond à l'appel de l'instinct, ce que confirme la plaisanterie sur les combats, « (hélas ! pas entre savants!)<sup>1698</sup> », qui se déroulent à la Salle des Sociétés Savantes. Cette animalité que l'auteur des *Olympiques* fait mine de réprouver, en souriant, est en réalité une preuve d'authenticité. L'image de la brute au cœur pur, même si elle n'est pas explicitement convoquée par Montherlant, est celle qui vient à l'esprit du lecteur. On pense en particulier aux boxeurs peuplant les nouvelles d'Ernest Hemingway et de Jack London. Mais la description que ces deux écrivains américains font des milieux professionnels, corrompus jusqu'à l'os, confère à leurs récits une dimension tragique, somme toute peu présente chez Montherlant, qui se restreint volontairement au monde amateur. Par exemple, Jack Hogan — le héros de l'une des nouvelles d'Hemingway écrite à la même époque que *Les Olympiques* — accepte pour « cinquante gros billets<sup>1699</sup> » de se laisser

---

d'autre part. », Alexis Philonenko, *Histoire de la boxe, op. cit.*, p. 71. Voir aussi *les Règles du marquis de Queensberry ou encore les règles du noble art, Jeux et sports, op. cit.*, p. 1275.

<sup>1694</sup> « Plus qu'aucune danse au monde son brusque changement de garde est beau./ mais il n'est pas aimé du public à cause de l'aristocratie de sa peau./ polie comme à la pierre ponce, et fondante, et brillante de pâleur,/ et diaphane comme le Paros qui est allumé à l'intérieur. », « Criterium des novices amateurs », *Les Olympiques*, p. 325.

<sup>1695</sup> *Ibid.*

<sup>1696</sup> *Ibid.*

<sup>1697</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>1698</sup> « \* Des combats de boxe (hélas ! pas entre savants) étaient donnés vers 1920, à la Salle des Sociétés savantes. », « Royaume de ce monde », *Les Olympiques*, p. 342.

<sup>1699</sup> Ernest Hemingway, *Cinquante mille dollars*, (1927), *Nouvelles complètes, op. cit.*, p. 399-422, p. 410.

massacrer par son adversaire. Il sait qu'il n'est qu'un *jouet*, qu'un pion dans un système dominé par l'appât du gain. « C'est rigolo ce qu'on peut penser vite quand il s'agit de tant d'argent que ça<sup>1700</sup> », constate-t-il amèrement. Quant à Pat Glendon, jeune homme élevé au milieu des montagnes, il comprend que la boxe n'est qu'une affaire d'argent et de paris, où tout se négocie. Le discours virulent que London prête au héros de *La Brute* lui permet de dénoncer la dégradation de la boxe en vaste combine :

Quand j'ai été interrompu, je vous disais que le monde du ring était pourri. Il l'est, de la cave au grenier. C'est une branche des affaires comme une autre, avec les mêmes règles, et vous me comprenez à demi-mot. Je n'insiste pas. [...] La plupart des grands combats dont vous avez entendu parler ou auxquels vous avez assisté ont été arrangés eux aussi. Tout est programmé. De A à Z. Vous croyez peut-être que les organisateurs ou les agents sont là pour vos beaux yeux ? Pas du tout, ils font leurs petites affaires !<sup>1701</sup>

Pat a bien compris qu'il ne pouvait mettre ses adversaires K.-O trop rapidement et qu'il était contraint de jouer la comédie. Si corrompue soit-elle, la boxe reste pour la classe laborieuse que dépeint London un moyen de gravir l'échelle sociale, quand elle ne finance pas directement l'achat d'armes pour la lutte révolutionnaire<sup>1702</sup>. La fonction militante que London assigne à ce sport, qu'il a lui-même pratiqué, Francis Lacassin la résume dans l'équation « Combat de boxe = lutte des classes<sup>1703</sup> ». Celle-ci sert d'ailleurs de titre à la préface du recueil *Histoires de la boxe*, paru en 1977 et regroupant *Une tranche de bifteck*, *La Brute des cavernes*, *Pour la révolution mexicaine* et *La vallée de la lune*.

En dépit des différences flagrantes qui séparent Montherlant de London, les deux écrivains relient la noblesse du boxeur à son animalité et à ses origines populaires. Le portrait de Tom King dans *Une tranche de bifteck* fait ressortir la bestialité et la grandeur de ce pugiliste aux yeux de lion tenaillé par la faim<sup>1704</sup>. Le combat sur le ring s'apparente chez London à une lutte pour la survie, dont l'archaïsme hisse le boxeur prolétaire au-dessus de l'humanité ordinaire. Tom cherche dans la nuit la nourriture pour sa famille, non « comme le travailleur moderne [qui] rej[oint] sa corvée machinale mais à la manière animale, ancienne, primitive, royale : en se battant pour l'avoir.<sup>1705</sup> ». Cette référence à la prédation n'aurait sans doute pas déplu à Montherlant même si la soumission du jeu au principe d'utilité reste pour

<sup>1700</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>1701</sup> Jack London, *La Brute, Sur le ring*, Phébus, « Libretto », 2002, p. 71-158, p. 150.

<sup>1702</sup> « Les fusils lui appartenaient : la révolution pouvait maintenant poursuivre sa marche ! », Jack London, *Pour la révolution mexicaine, Histoires de la boxe*, préface de Francis Lacassin, Hachette, « Collection 10/18 », 1977, p. 69-98, p. 98.

<sup>1703</sup> Préface de Francis Lacassin, *ibid.*, p. VII-X.

<sup>1704</sup> « Tout bestial fût-il, le trait le plus animal chez lui, c'était ses yeux. Des yeux assoupis, comme ceux d'un lion – les yeux d'un animal de combat. », Jack London, *Un steak* (1909), « Libertia », 2010, p. 20.

<sup>1705</sup> *Ibid.*, p. 29.

lui rédhibitoire parce qu'avalissante. Malgré cette nette divergence, l'image de la boxe véhiculée dans les deux œuvres participe d'une conception agonistique de l'existence et d'une idéalisation des origines.

### 6.3. « LIQUIDATION<sup>1706</sup> » TOTALE OU NOSTALGIE VIEILLE-FRANCE ?

Pour Montherlant, être traité par son entourage de « sauvage<sup>1707</sup> » et de « primitif<sup>1708</sup> » a quelque chose de flatteur. L'intérêt de l'auteur pour le jeu s'inscrit dans une quête de naturel et de spontanéité. La soif de candeur exprimée à maintes reprises dans l'œuvre est probablement imputable à une trop bonne connaissance de la haute société. Cette posture d'homme blasé, lassé par les usages du monde, conduit l'auteur de *Service inutile* à redonner au verbe *abêtir* son sens premier :

J'aime les animaux. [...] Et puis, comme les enfants, comme les primitifs, comme le peuple, ils sont naturels. Que signifie dans la bouche des importants, l'expression « s'abêtir ? » Je pense que cela signifie : devenir naturel. Des enfants qui jouent avec un chien, sur une plage, un matin d'été : n'allons pas plus loin, voilà le monde justifié.<sup>1709</sup>

L'accès à un monde originel, sans faux-semblant, est favorisé par la pratique du jeu. La fonction médiatrice de ce dernier est mise en relief à travers le tableau idyllique d'un chien et d'un garçon courant sur une plage baignée de soleil. La reconstruction fantasmagorique du peuple comme vaste entité innocente est nettement perceptible dans *Les Olympiques*. L'émerveillement de l'écrivain tient en partie au dépaysement que provoque l'immersion dans un milieu totalement étranger au sien. Dans la préface de 1938, le choc ressenti par l'adolescent au moment de pénétrer en terre inconnue est qualifié de « liquidation<sup>1710</sup> ». Ce changement d'environnement a quelque chose de grisant, comme le suggère la description attendrie des abords de son cher stade de banlieue :

Autour de nous passait la banlieue avec ses fumées, ses maisonnettes, ses petits perrons, sur les petites pelouses les linges suspendus de Bobonne, de Zonzon et de Mamie, tout cela un peu verdâtre, un peu rosâtre, un peu beige, et en fin de compte faisant du gris, au-dessous des criantes hirondelles.<sup>1711</sup>

Le quartier qui sert de décor aux parties de ballon du jeune Montherlant revêt un caractère exotique, à en juger par le sens poétique que prennent dans ce passage le suffixe – *âtre* et

---

<sup>1706</sup> *Les Olympiques*, p. 221.

<sup>1707</sup> *Les Bestiaires*, p. 390.

<sup>1708</sup> *Ibid.*

<sup>1709</sup> « Pacte de sécurité » (1925), *Service inutile*, p. 637-646, p. 638.

<sup>1710</sup> *Les Olympiques*, p. 221.

<sup>1711</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 38.

l'adjectif *petit*. L'auteur sous-entend que pour un garçon de bonne famille comme lui, *Bobonne* et *Zonzon* sonnaient comme des mots étrangers, même si le collège l'avait habitué aux surnoms affectueux et aux redoublements hypocoristiques. Il n'est pas exclu que l'air éberlué de Léon de Coantré devant la gouaille du Paris populaire fasse écho, sur le mode caricatural, au propre déniement de l'écrivain sur le plateau du Parc des Princes. Le hobereau des *Célibataires* sursaute en entendant, au petit matin, « l'accent parigot<sup>1712</sup> » des éboueurs.

La surprise que provoque chez tout fils de bonne famille la découverte de la pauvreté est au cœur de l'un des souvenirs d'enfance de Gide dans *Si le Grain ne meurt*. Invité à tirer les rois chez les Bavretel, le jeune écrivain respire pour la première fois la « fuligineuse atmosphère<sup>1713</sup> » des foyers modestes. La distance temporelle permet à Gide de revenir sur l'état de confusion dans lequel il se trouvait à ce moment-là, lui qui « étai[t] privilégié sans le savoir.<sup>1714</sup> » Le carcan bourgeois et puritain dans lequel il vivait ne pouvait que le rendre sensible à l'exotisme de la misère. Les repères de l'enfant se brouillent à tel point que la scène prosaïque à laquelle il assiste se teinte d'étrangeté : « [...] tout commençait à flotter autour de moi, à se déconsister, à verser dans le fantastique [...] »<sup>1715</sup>. Au lieu d'estomper les écarts sociaux, ce repas renvoie chacun à sa propre condition. Le partage de la galette des rois, censé être un moment festif et ludique, est gâté par toute une série de gestes et d'allusions trahissant le fossé entre les deux familles :

Mme Bavretel pensait que, parmi ces jeunes célébrités, un parti s'offrirait peut-être, et cette préoccupation [marier sa fille], qu'elle eût voulu dissimuler et désavouer presque, était au contraire brutalement mise en lumière par la cynique intervention d'Armand, [...] c'est lui qui taillait les parts du gâteau, et, connaissant la place de la fève, il s'arrangeait de manière qu'elle échût à sa sœur ou à l'éventuel prétendant. En l'absence d'autres jeunes filles, force était qu'il la choisît pour reine. Mais alors, quelles plaisanteries! [...] Mme Bavretel s'affolait, concédait à demi, comme faisant la part du feu, mais gâtait le reste par trop d'excuses, par des : 'Je sais bien que chez Monsieur Gide on n'oserait pas servir le gâteau des rois dans un plat ébréché', dont Armand soulignait la gaucherie en éclatant de rire insolemment ou en s'écriant : 'C'est le plat dans lequel j'ai mis les pieds', ou : 'ça te la coupe, mon vieux'.<sup>1716</sup>

Alors que l'hôtesse de maison et son invité s'échinent à ignorer la misère qui les entoure, Armand se complaît dans la vulgarité la plus choquante. Ses remarques déplacées embarrassent l'ensemble des convives en dévoilant de la manière la plus grossière qui soit les

<sup>1712</sup> « À sept heures passaient les boueux ; ils avaient l'air de faire exprès de prendre l'accent parigot, tant leur accent était fort. Le garçon de café nettoyait les dominos. », *Les Célibataires*, p. 853.

<sup>1713</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt* (1924), *Souvenirs et voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 79-330, p. 198.

<sup>1714</sup> *Ibid.*

<sup>1715</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>1716</sup> *Ibid.*, p. 198.

arrière-pensées de Mme Bavretel. Cette dernière, estimant que *Monsieur Gide* est un bon parti pour sa fille, s'efforce tant bien que mal de rapprocher les deux jeunes gens. Le cérémonial de la galette se présente comme une forme de *rallye du pauvre*, dont Armand s'amuse à révéler les ficelles. En mettant à nu la stratégie matrimoniale qui se cache derrière ce repas en apparence anodin, le fils Bavretel *met les pieds dans le plat*. La gêne honteuse qu'il parvient, par son mauvais esprit, à instaurer autour de la table isole les personnages les uns des autres au lieu de laisser opérer la magie de la fête. Dans l'épisode d'*Aurélien* précédemment évoqué, le charme de la fête des corps n'est rompu qu'à partir du moment où Riquet se met à vouvoyer celui avec qui il nageait et plaisantait quelques minutes auparavant. Intimidé par le nœud de cravate du rentier, l'ajusteur-monteur a même honte de l'avoir invité à boire un verre à la Chope du Clair de Lune. « Il y a quelque chose de cassé<sup>1717</sup> » : le moment insouciant qu'ils ont partagé à la piscine appartient désormais à un passé révolu.

Or, c'est cette fraîcheur ingénue que Montherlant se targue de retrouver sur le stade, dans l'arène ou dans d'autres rassemblements populaires. Cette dénégation des différences sociales, empreinte de paternalisme, se manifeste par la façon qu'a l'aristocrate de se dire « à l'aise<sup>1718</sup> » partout, y compris assis entre les pattes du lion de bronze de la place de la République. Depuis ce lieu éminemment symbolique, il contemple, avec tout le recul que lui confère sa position, une fête populaire donnée le 14 juillet, durant l'entre-deux-guerres. Ce genre d'anecdote traduit une certaine nostalgie à l'égard d'un âge d'or fantasmé, où la hiérarchie, sans pour autant s'effacer, s'atténuerait durant quelques heures. Dans le plaisir de voir s'estomper les frontières entre le noble et le trivial, entrent non seulement une certaine jubilation à l'idée de se savoir du bon côté mais aussi un soulagement à la pensée que le retour à l'ordre ne saurait guère se faire attendre.

La fonction de soupape de sécurité traditionnellement impartie aux rassemblements populaires n'est pas étrangère à la place de choix qui est accordée dans l'œuvre au carnaval. La fièvre qui règne à Madrid « le temps du Carnaval<sup>1719</sup> » enthousiasme l'hidalgo de *Moustique* mais ne le rend pas amnésique pour autant. Son exaspération attendrie en voyant

---

<sup>1717</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 185-186 : « Quand Riquet a revu son nouvel ami habillé, lui qui avait son vieux pantalon rayé, tout esquiné, et une veste bleue, et la casquette, il a fait entendre un sifflement. Désappointé. 'Moi qui t'offrais... qui vous offrais à boire !' Il n'en revient pas de la gaffe. Il lui dira *vous* maintenant, on ne l'en fera pas démordre. Il y a quelque chose de cassé. »

<sup>1718</sup> *Garder tout en composant tout*, « Entre les deux guerres » (1924-1938), p. 15-93, p. 38 : « Il y a deux choses dans ma vie : je travaille, ou je roule. L'autre samedi, au cours d'une vaste vadrouille, le hasard me fit tomber dans la fête de la République. Assis entre les pattes du lion de bronze, je passai là la soirée, m'y sentant si à l'aise que j'en oubliai de dîner. »

<sup>1719</sup> *Moustique*, p. 63.

son petit « serviteur<sup>1720</sup> » recouvrir de confettis leur chambre d'hôtel le conforterait plutôt dans son rôle de grand seigneur. Si fugaces et illusoires soient-ils, l'égalitarisme et la permissivité inaccoutumés qu'occasionne le carnaval sont favorisés par le port du masque, plongeant l'ensemble des participants dans une euphorie collective. « Auprès de tant de mascarades qui se prennent au sérieux, une mascarade qui se reconnaît comme telle est sympathique<sup>1721</sup> », reconnaît l'auteur du *Voyageur solitaire est un diable*, après avoir assisté au carnaval de Madrid. La ferveur qu'il ressent en se mêlant au cortège du carnaval de Nice, en 1935, mettrait même ce contempteur des foules en porte-à-faux avec bon nombre de ses principes :

Pour moi, toute autre 'manifestation de masse', le seul rôle que je voudrais y jouer serait celui d'homme de la tribune, d'homme à l'écart : ou plutôt que dis-je ? le seul rôle que je voudrais y jouer serait celui d'être resté à la maison. Mais dans cette masse-ci, je suis dans quelque chose que j'aime, [...], dans une des très rares conjonctures où je me sente relié à mes semblables : à tous les sens du mot, je suis dans ma religion.<sup>1722</sup>

Dérogeant à ses habitudes, l'écrivain affirme se fondre dans la *masse* de ses *semblables* sans réticence aucune. L'énergie sauvage qui émane de cette foule en liesse permet de retrouver une sorte d'unité primitive. Le carnaval s'apparente pour l'écrivain à une fontaine de jouvence grâce à laquelle la communauté peut, chaque année à la même période, se purifier et se régénérer.

Dès lors, Montherlant est moins en contradiction avec lui-même qu'il ne le laisse entendre. En affichant son intérêt pour ce genre de manifestations cycliques, il réitère sa fidélité à un passé qui ne passerait pas. Divertissement *de toujours*, le carnaval appartiendrait d'après l'auteur à un monde immuable, se hissant en cela au-dessus d'un certain nombre de loisirs tributaires de la mode et des avancées techniques. On pourra objecter que le carnaval, en particulier ces dernières décennies, a souvent été transformé en un produit de consommation, fréquemment inscrit dans les programmes de loisir, au même titre qu'un stage de golf ou qu'une cure de thalassothérapie. Bien qu'il ait déjà constaté l'exploitation commerciale de ce type de festivités, l'auteur préfère y voir une forme de résistance à la modernité.

---

<sup>1720</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1721</sup> « Le Carnaval noir », *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 349-354.

<sup>1722</sup> « Carnaval sacré » (1935), *ibid.*, p. 445-457, p. 447.



## 6.4. DU TERRAIN AU TERROIR : SPORTS TRADITIONNELS ET JEUX RÉGIONAUX

La culture de masse, dont Montherlant souligne l'uniformisation et l'aspect mercantile, s'oppose dans son esprit aux modèles traditionnels d'une culture populaire authentique. Le « refus du 'sens de l'histoire'<sup>1723</sup> », qui est pour Vincent Kaufmann l'un des principaux points sur lesquels l'arrière-garde se démarque de l'avant-garde, se traduit par un intérêt manifeste pour les particularismes nationaux et régionaux, ancrés dans un passé rassurant. L'enterrement de la sardine à Madrid, les Gilles défilant dans les rues de Binche et les batailles de fleurs à Nice, pour citer trois carnivals auxquels l'écrivain dit avoir participé, sont des traditions locales qui n'ont pas manqué d'éveiller sa curiosité. Gageons que Montherlant n'aurait pas accordé une telle place dans son œuvre aux fêtes et aux *ferias*<sup>1724</sup> s'il n'avait associé ces dernières à la perpétuation d'un héritage menacé de disparaître par érosion ou par acculturation.

C'est dans cette optique qu'on peut envisager l'*espagnolisme* de ce lecteur de Barrès et de Stendhal, fasciné par la fierté avec laquelle le peuple hispanique défend ses traditions ancestrales. Parmi elles figurent la corrida, le flamenco mais aussi les combats de coqs, évoqués dans *Flèche du sud*, en 1937. L'auteur, qui ne peut définir avec exactitude ces affrontements, pratique résiduelle relevant à la fois du spectacle et du folklore, les qualifie de « sortes de jeux<sup>1725</sup> ». Le fait que le sang versé durant ces combats soit associé à la fertilité<sup>1726</sup> nous renvoie au rite tauromachique, lointaine survivance du culte de Mithra. Interdits aujourd'hui dans de nombreuses régions<sup>1727</sup>, les combats de coqs illustreraient, d'après

---

<sup>1723</sup> Vincent Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », *Les Arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité*, sous la direction de William Marx, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2004, p. 23-35, p. 25.

<sup>1724</sup> Voir la description qui est faite d'une procession en Andalousie dans « Espagne d'hier », *Flèche du sud*, p. 123-133, p. 125 : « Jerez, pendant la *feria* annuelle, on transporte dans le parc de la ville la statue de la Vierge del Carmel, patronne des navigateurs, et le nonce, en présence du roi, de la reine, des évêques et de tout un troupeau de grands de la terre, lui pose sur la tête une couronne. »

<sup>1725</sup> « Continuité de l'Espagne », *Flèche du sud*, p. 145-157, p. 152.

<sup>1726</sup> Fervent défenseur de l'âme des Flandres, l'écrivain Jacques Messiant rappelle par exemple que les joutes aux coqs, encore pratiquées aujourd'hui dans le Nord de la France, étaient traditionnellement « organisées en période de carnaval, entre le jeudi gras et le mardi gras pour appeler les beaux jours avec, aussi, leur cortège de fécondité, de fertilité et de prospérité. », *Les Joutes aux coqs*, Presse Flamande, 2003, p. 7.

<sup>1727</sup> En France, la loi de 1964 autorise la poursuite des combats de coqs là où existait une « tradition locale ininterrompue. » Aucun combat de coqs ne peut donc avoir lieu dans une commune qui ne fait pas partie de la liste des villes dites de tradition (Cette coutume perdure dans le Nord-Pas-de Calais, aux Antilles françaises, à la

l'auteur, le tempérament sanguin des Espagnols. Quelques lignes plus loin, l'écrivain rappelle le goût de cette nation pour les « jeux avec les squelettes<sup>1728</sup> ». Il fait sans doute allusion à la tradition préhispanique des *calaveras*, ces crânes que l'on décore le Jour des Morts.

L'affirmation de la virilité, dont on a dit qu'elle était pour Montherlant l'un des principaux enjeux du jeu, nous semble pouvoir éclairer cet intérêt pour les combats de coqs. Cette expression conviendrait parfaitement à bon nombre de fanfaronnades et de goujateries évoquées dans l'œuvre. La fonction de régulation des conflits originellement attribuée, en milieu rural, à ces combats conforte cette hypothèse. L'organisation de tels tournois étaient pour les seigneurs un moyen de régler leurs différends, par coqs interposés<sup>1729</sup>. L'aspect codifié de ces compétitions, nous ramenant aux théories de Norbert Elias et d'Eric Dunning sur la sublimation de l'agressivité dans le sport<sup>1730</sup>, empêche les *mâles* de s'entretuer tout en leur permettant de marquer leur territoire. Une troisième raison, outre l'ancrage dans la tradition et la participation à la construction de l'identité masculine, peut expliquer la curiosité de Montherlant pour les combats de gallinacés. Il s'agit des similitudes troublantes qui existent entre les combats humains et ceux de ces bipèdes au dimorphisme sexuel bien marqué. L'auteur des *Olympiques* n'a pu qu'être saisi par la parenté du gallodrome avec le ring de boxe. Mais c'est aussi la tradition du duel qui vient à l'esprit lorsqu'il est question de ces face-à-face. Le rôle que jouent les ergots, naturels ou artificiels, est très proche de celui de l'épée. Les combats de coqs n'auraient pas rencontré un tel succès auprès de la noblesse anglaise si cette dernière n'y avait vu une manière de prolonger, même sous une forme dégradée, une pratique aristocratique<sup>1731</sup>. À l'instar des « ferrailleries<sup>1732</sup> » entre la comtesse de Bricoule et son fils, les prises de becs sur le gallodrome peuvent se lire comme une variation ludique sur le thème de la défense de l'honneur.

---

Réunion et en Polynésie française). Voir à ce sujet Marie Cegarra, « Peut-on institutionnaliser tous les patrimoines ? Les combats de coqs », *Biodiversité et savoirs naturalistes locaux en France*, Laurence Bérard, Marie Cegarra, Marcel Djema, Sélim Louafi, Inra-Quae, COED CIRAD, 2005, p. 33-35.

<sup>1728</sup> *Flèche du sud*, 153.

<sup>1729</sup> « Le coq est à l'image de son seigneur et doit vaincre pour lui : l'osmose est quasi-parfaite, si bien qu'aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles un bestiaire fantastique se multiplie où l'on repèrera des hommes-coqs », Jacques Messiant, *Les Joutes aux coqs*, op. cit., p. 25-26.

<sup>1730</sup> Eric Dunning, « Le Sport, fief de la virilité : remarques sur les origines sociales et les transformations de l'identité masculine », Eric Dunning, Norbert Elias, *Sport et civilisation*, op. cit., p. 367-389.

<sup>1731</sup> Le *old english game cock*, très populaire auprès de la *gentry*, qui y met des sommes considérables, attire les foudres du puritain Cromwell et est interdit pendant toute la durée du Commonwealth, Voir Olivier Danaë, *Combats de coqs : Histoire et actualité de l'oiseau guerrier*, L'Harmattan, ACCT, 1989, p. 77.

<sup>1732</sup> *Les Garçons*, p. 468, p. 484.

Le combat de volatiles auquel assiste l'auteur de *Flèche du sud* ne lui inspire pas pour autant un récit héroï-comique dans la veine des « Deux coqs<sup>1733</sup> ». Son intention est plutôt de souligner la « Continuité de l'Espagne<sup>1734</sup> », l'attachement farouche de ce pays aux traditions. L'Espagne, ou plutôt *son* Espagne, celle qu'il modèle à son image, est foncièrement antimoderne. Par *continuité*, il faut comprendre le refus de rompre avec le passé, ce qui, on l'a vu, est l'une des composantes de l'éthique aristocratique de l'auteur. Montherlant rallie en quelque sorte le peuple à sa cause puisque les coutumes que défend bec et ongles la nation espagnole sont censées elles aussi faire obstacle à l'entrée dans l'ère de la modernité. C'est même le versant *noir, sauvage* du patrimoine espagnol qui retient l'intérêt de l'aristocrate. Au lieu d'opposer l'élitisme guindé des manières aristocratiques à la rudesse archaïque des réjouissances populaires, Montherlant les envisage comme deux manières de tenir tête au conformisme bourgeois. La culture traditionnelle, dont le caractère protéiforme n'a pas échappé à l'auteur, exacerbe les différences au lieu de les gommer. Bien qu'il soit sensible à l'universalité du football et à l'égalitarisme démocratique qu'incarne ce sport, Montherlant nous paraît plutôt défendre une conception girondine du jeu. Il n'est pas anodin que le héros des *Bestiaires* voue une admiration sans bornes à l'un de ses lointains cousins, qui a choisi de se consacrer à la défense du patrimoine camarguais :

À l'heure où ses semblables courent l'héritière ou revendent des autos, le marquis s'était exilé, seul, dans un petit mas de Camargue, pour y élever en vue des jeux régionaux les taureaux sauvages de l'île amère ; sa mission profonde était de maintenir la pureté, les traditions, le cœur particulier du peuple méridional.<sup>1735</sup>

Ce gentilhomme en marge du monde, s'évertuant à sauver de l'oubli les jeux régionaux, semble avoir trouvé dans la revendication de singularité de la culture camarguaise un écho à sa propre quête identitaire. L'art de vivre enraciné dans ce territoire procure aux membres de la collectivité un sentiment d'*entre-soi* auquel le marquis ne peut rester indifférent. La valorisation de pratiques distinctives léguées par l'histoire, qu'elles soient issues du peuple ou de la haute société, participe d'une éthique minoritaire, dans laquelle transparaît le pouvoir singularisant des loisirs.

C'est dans cette optique qu'on peut interpréter la tonalité maurassienne de certains passages des *Bestiaires*, récit s'ouvrant sur une lettre adressée à Gaston Doumergue dans

<sup>1733</sup> La tonalité parodique de cette fable, réécriture de l'épopée de la guerre de Troie, est annoncée dès les deux premiers vers : « Deux Coqs vivaient en paix ; une Poule survint,/ Et voilà la guerre allumée. », Jean de La Fontaine, *Les Deux coqs, Fables*, Livre septième, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 273-274.

<sup>1734</sup> « Continuité de l'Espagne », *Flèche du sud*, p. 145-157, p. 152.

<sup>1735</sup> *Les Bestiaires*, p. 387.

laquelle l'écrivain prend la défense des courses de taureaux. Le Midi est une région dans laquelle la passion taurine aurait, à en croire l'auteur, « des racines plus profondes qu'en Espagne même<sup>1736</sup>. » Qualifié par le poète provençal Joseph d'Arbaud de « méridional adoptif<sup>1737</sup> », Montherlant se montre favorable à la pérennisation des jeux traditionnels, porteurs d'une identité culturelle. On pense ici au comte de Pesquidoux, célébrant, dans un ouvrage publié en 1921, les *Travaux et Jeux rustiques*<sup>1738</sup> de sa région, qu'il s'agisse de la course landaise, de la pelote basque ou de la chasse au blaireau. Après avoir reconnu que ces pages, relatant « la vie de chaque jour dans un coin de France<sup>1739</sup> », pourront sembler dérisoires au regard des bouleversements occasionnés par la Première Guerre mondiale, le châtelain ajoute que ces traditions sont « un point dans l'espace<sup>1740</sup> ». De même que la politesse se présente pour le Duc de Lévis Mirepoix comme une valeur à laquelle se raccrocher dans une civilisation « grandement menacée<sup>1741</sup> », les coutumes gasconnes constituent un repère rassurant dans un monde chancelant. Si le cas de Joseph de Pesquidoux éclaire les liens qu'entretient la défense du patrimoine avec l'idéal aristocratique, la démarche de cet écrivain régionaliste ne peut être mise sur le même plan que celle d'un Montherlant parisien, plus enclin à chercher ses racines dans les civilisations — Rome, l'Espagne — que dans le terroir.

---

<sup>1736</sup> *Ibid.*, p. 383-384.

<sup>1737</sup> Joseph d'Arbaud, *La Bête du Vacarès*, Grasset, 1926, p. V, propos cités par Jean-François Domenget dans *Montherlant critique*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1738</sup> Joseph de Pesquidoux, *Chez nous en Gascogne, Travaux et Jeux rustiques* (1921), Plon, 1981.

<sup>1739</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1740</sup> *Ibid.*

<sup>1741</sup> Duc de Lévis Mirepoix, comte Félix de Vogüé, *La Politesse, guide des bons usages*, *op. cit.*, p. 11 : « C'est peut-être un instinct de conservation qui porte le 'monde actuel' à se préoccuper de la politesse, comme l'une de ces valeurs de civilisation, d'autant plus précieuse que la civilisation elle-même est plus gravement menacée. »

## 6.5. NATUREL POSTICHE ET FOLKLORE DÉNATURÉ

Sans doute faut-il voir dans la méfiance de Montherlant à l'égard du *couleur locale* la crainte de sombrer dans le folklore de pacotille. Désœuvré par l'absence de courses, le héros des *Bestiaires* se résout, la mort dans l'âme, à découvrir les « curiosités<sup>1742</sup> » espagnoles. Mais il est bien décidé à ne pas se laisser éblouir par les castagnettes, les éventails et autres *joujoux* qui font la joie du touriste de base. « Oui, tous les mêmes, ces Français : des 'toreadors' et des joueuses de castagnettes, voilà ce qu'ils demandent à l'Espagne !<sup>1743</sup> », constate Alban avec une moue de dédain. Si certains s'attachent au clinquant et à la vignette typique, l'auteur des *Bestiaires* affirme ne s'intéresser qu'à ce qui fait l'essence de l'Espagne. Mais ce refus catégorique de céder à la facilité est contrebalancé par un goût prononcé pour les dictons populaires, la chaleur andalouse et la sensualité animale que l'auteur dit déceler chez les méditerranéens. Le défilé de danseuses sur lequel s'achève *La Petite Infante de Castille*<sup>1744</sup> ressemble étrangement à une succession de cartes postales. Dora La Corbesita, « petit cheval andalous à la tête forte<sup>1745</sup> », La Macarrona<sup>1746</sup>, dont les tousotements trahissent le grand âge, et Custodia Romero, gitane à la robe tournoyante, sont des figures on ne peut plus pittoresques. À tel point qu'on peut se demander si ce catalogue, tenant à la fois du journal de bord et du tableau de chasse, n'est pas une série de clichés, réunissant tous les ingrédients de l'espagnolade. À travers cet *éventail* de danseuses, l'écrivain entend une nouvelle fois se présenter sous les traits d'un dénicheur d'authenticité. Un *quidam* inexpérimenté applaudirait frénétiquement le moindre déhanchement ou classerait au contraire immédiatement ce genre de prestations parmi les attrape-touristes. L'amateur éclairé, lui, est à même, pour chaque situation, de distinguer l'original de sa pâle contrefaçon. Conscient de la dimension arbitraire que peuvent avoir ses jugements, l'écrivain se montre

---

<sup>1742</sup> *Les Bestiaires*, p. 396.

<sup>1743</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1744</sup> « Le Journal des jeunes personnes (*Esquisses de Danseuses espagnoles*) », *La Petite Infante de Castille*, p. 652-671. Après avoir mis en avant le rôle satirique, poétique et symbolique de la musique dans l'œuvre de Montherlant, Régis Tettamanzi s'appuie, entre autres, sur le défilé de danseuses espagnoles de *La Petite Infante de Castille* pour montrer que la musique revêt également une fonction structurante, « La musique dans l'œuvre de Montherlant », communication prononcée lors du colloque *Lire Montherlant*, organisé par les Centres Écriture de la modernité (Sorbonne Nouvelle-Paris 3) et Traverses 19-21 (Grenoble 3-Stendhal), du 25 au 27 novembre 2010, Paris 3 centre Censier et Maison de la Recherche, Actes à paraître.

<sup>1745</sup> *La Petite Infante de Castille*, p. 653-654.

<sup>1746</sup> *Ibid.*, p. 655-656.

peu loquace sur les critères auxquels il se réfère pour tracer cette subtile ligne de démarcation, laissant entendre par là qu'il se contente de suivre son instinct.

L'adjectif *profond* — ce terme appartient au vocabulaire du flamenco, ce *cante jondo* encensé, en 1928, dans *Service inutile*<sup>1747</sup> — lui sert à désigner ce qui échappe au naturel postiche dont se satisfont ses contemporains. Dans *Les Bestiaires*, la mission que s'est fixée le marquis ayant choisi de vivre au diapason des traditions camarguaises est qualifiée de « profonde<sup>1748</sup> ». Quant au narrateur de *La Petite Infante de Castille*, il regrette qu'on ne puisse pas parler, comme en chant, de « *baile hondo*<sup>1749</sup> », de danse profonde, à propos du *fandanguillo* de Huelva. C'est à son caractère rugueux que se reconnaît la pureté d'une danse, d'un chant ou d'un sport. Le petit « gitan aux mains plus noires encore que le visage<sup>1750</sup> », venu participer à un concours de flamenco amateur, incarne la rudesse primitive du peuple, par opposition au caractère propre, aseptisé, du monde bourgeois. La prestation du garçon, sans fioritures ni maniérisme, entre en sympathie avec la propre aspiration de l'auteur à l'austérité, aussi fantasmée soit-elle. D'où son agacement devant la « visqueuse marmelade<sup>1751</sup> » dont on recouvre toute chose, de peur d'en laisser transparaître le naturel. À cet égard, le piètre spectacle de danse du ventre auquel Auligny songe un instant à assister offre le parfait exemple d'un Orient préfabriqué, confortant les Occidentaux des années trente dans leurs préjugés :

Après dîner, il musa un peu, jeta un coup d'œil sur le programme du Kursaal, s'arrêta devant une petite affiche misérable, dont il ne sentit pas la drôlerie, car elle annonçait, en français :

MADemoiselle CHEIKA HABIBA

*a fait les plus gros efforts pour pouvoir arriver à imiter les plus célèbres artistes du monde artistique théâtral.*

Mais, malgré sa réelle envie d'assister à ce qu'il appelait 'une danse du ventre', malgré une phrase alléchante prononcée par l'un de ses voisins, Français, s'adressant à un compatriote : 'L'éclairage n'est pas mal. On peut voir jusqu'au sixième rang qu'elle a un grain de beauté sur la cuisse droite', il ne se décida pas.<sup>1752</sup>

Un abîme sépare ce spectacle pathétique de ce que l'écrivain considère être la culture arabe authentique. On imagine les soupirs langoureux de cette danseuse se dandinant laborieusement devant un palais sultanesque de carton-pâte. Il faut avouer que *les plus célèbres artistes du monde artistique*, formule d'accroche pour le moins redondante, n'augure

<sup>1747</sup> « Pour le chant profond » (1928), *Service inutile*, p. 600-613.

<sup>1748</sup> *Les Bestiaires*, p. 387.

<sup>1749</sup> « Le Journal de jeunes personnes (*Esquisses de Danseuses espagnoles*) », *La Petite Infante de Castille*, p. 653-654.

<sup>1750</sup> « Pour le chant profond », *Service inutile*, p. 605.

<sup>1751</sup> *Le Démon du bien*, p. 1359.

<sup>1752</sup> *La Rose de sable*, p. 25.

rien de bon. La perpétuation des traditions locales est le cadet des soucis des spectateurs, qui ne sont venus dans ce casino miteux que pour se rincer l'œil. L'écrivain n'épargnerait pas aujourd'hui les touristes en djellabas croyant se fondre dans le désert marocain et les clients du Club Med de Corfou, s'initiant au sirtaki, entre eux, dans une atmosphère feutrée. C'est bien à un folklore dénaturé et débarrassé de toute aspérité que s'en prend Montherlant.

Il fait preuve de la même intransigeance à propos des fameuses promenades à dos d'ânes du square Bresson, tournées en dérision dans *Un assassin est mon maître*. En plus d'être grotesques et faussement pittoresques, ces excursions, censées être ludiques, sont un calvaire pour les enfants. « C'est en larmes qu'ils accomplissent leur tour de promenade<sup>1753</sup> », s'insurge l'auteur-narrateur, plaidant comme à son habitude la cause des chérubins et des animaux. L'autoritarisme absurde de certains parents qui imposent à leur progéniture de tels supplices le fait frémir. Bien qu'il condamne l'instauration de ce type de rapports faussés avec le monde animal, l'écrivain fait part de sa propre crainte à l'idée de mettre *la main à la patte* quand l'occasion lui en est donnée. L'anecdote du mouton sur la grand place de Marrakech, relatée dans son « Histoire naturelle imaginaire », parue dans les années vingt, illustre toute la difficulté qu'il y a à s'ouvrir à l'altérité. « Des barrières se lèvent et m'en séparent<sup>1754</sup> », constate l'auteur avant de se décider à caresser furtivement l'animal. Il n'empêche que c'est le portrait d'un ami des bêtes et des indigènes qui finit par émerger de cet épisode, avec tous les présupposés que cela comporte. Le sort tragique de l'officier idéaliste de *La Rose de sable* atteste néanmoins que l'écrivain est conscient du caractère illusoire de cette quête de simplicité. « Entre ses sentiments à l'égard des indigènes, et sa conduite avec eux, il y avait toujours eu quelque chose qui jouait<sup>1755</sup> », note amèrement Auligny, après le départ de Ram. L'emploi du verbe *jouer*, pris ici — fait rare dans l'œuvre — au sens de *ne pas se joindre parfaitement*, pointe l'écart entre la sympathie que le protagoniste éprouve pour les colonisés et les relations nécessairement biaisées qu'il a avec eux. Espace naturel et domestiqué, propice aux rêveries et aux jeux interdits, le jardin apparaît comme le lieu où va pouvoir s'exprimer, dans toutes ses contradictions, y compris les plus cyniques, la soif de pureté de l'écrivain.

---

<sup>1753</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1114.

<sup>1754</sup> « Histoire naturelle imaginaire », *Coups de soleil*, p. 172-177, p. 175.

<sup>1755</sup> *La Rose de sable*, p. 362.

## 6.6. COINS DE VERDURE : JARDINS D'ÉDEN ET FRUITS DÉFENDUS

L'image que Montherlant donne des parcs, des squares et des jardins porte les traces d'un fantasme d'innocence pré-culturelle. Le regard qu'il porte sur le jardin d'Acclimatation, écrin de verdure aux portes de Paris, est à cet égard assez significatif. L'attrait qu'exerce ce lieu associé à la flânerie et à l'*otium* est sensiblement freiné par l'indignation que soulève chez l'auteur la vue d'animaux en cage. Il est vrai que le Jardin d'Acclimatation, institution créée sous le Second Empire<sup>1756</sup> et déjà mentionnée, en 1894, dans *Du Sang, de la volupté et de la mort*, a au départ pour vocation d'*acclimater* les espèces animales, végétales et humaines<sup>1757</sup>. « Peuples d'exilés, esclaves, l'espace n'est pas ouvert pour eux !<sup>1758</sup> », se désole Maurice Barrès en entendant retentir les plaintes des bêtes au moment où le jardin ferme ses portes. C'est peu de dire que l'écrivain se sent en sympathie avec ces animaux défilant pour le plus grand plaisir de la foule, qui ne « cesse de ricaner qu'on puisse être éléphant, chameau ou dromadaire.<sup>1759</sup> » Monument élevé à la zoologie et à la botanique, le Jardin d'Acclimatation, originellement destiné à « l'éducation des Parisiens<sup>1760</sup> », inspire à l'auteur de *Service inutile* des sentiments contradictoires :

Souvent, quand j'habitais à quelques pas du Jardin d'Acclimatation, l'envie soudaine me venait d'aller m'y installer pour travailler, afin de pouvoir, quand j'en aurais assez de moi-même, me reposer auprès du serval, auprès du renard, ou entre tous auprès du maki mococo, pour qui je nourris une véritable passion. Mais toujours j'étais arrêté par la perspective de les voir prisonniers, tandis qu'ils me verraient libre. Je n'arrive pas à comprendre comment des cœurs sensibles, que révolte un coq qui se bat, alors qu'en se battant il satisfait joyeusement son instinct, restent fermés devant le spectacle qu'est un jardin zoologique. Quelle bête ne préférerait la mort brève aux barreaux d'une cage chaque jour retrouvés ?<sup>1761</sup>

L'utilisation du verbe *travailler* nous renvoie à la tradition de l'*otium*, du loisir studieux. Pour Montherlant, l'idée d'écrire quelques pages non loin d'un maki mococo, lémurien faisant

---

<sup>1756</sup> « L'inauguration officielle a lieu le 6 octobre 1860 en présence de l'empereur Napoléon III, de l'impératrice Eugénie, mais aussi de personnalités artistiques comme Jacques Offenbach, Hector Berlioz, Alexandre Dumas et Théophile Gautier », *Le Jardin d'Acclimatation*, Hippolyte Romain, Photographies de Yann Romain, Éditions Plume, 1999, p. 10.

<sup>1757</sup> Sous couvert de projet scientifique et de mission civilisatrice, de nombreuses « exhibitions ethnographiques » sont organisées entre 1877 et 1912, *Le Jardin d'Acclimatation*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1758</sup> Maurice Barrès, « Le crépuscule chez les animaux » (1893), « Dans le Nord », *Du Sang, de la volupté et de la mort*, 10/18, 1986, p. 195-198, p. 197.

<sup>1759</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1760</sup> Jacques Barozzi, *Guide des 400 jardins publics à Paris*, Éditions Hervas, 1992, p. 225.

<sup>1761</sup> « Pacte de sécurité » (1925), *Service inutile*, p. 637-646, p. 638.



partie des animaux oubliés que Roubaud décide de venger<sup>1762</sup>, est plutôt alléchante. Mais la cage fausse le jeu : l'animal n'est qu'une bête de foire. De même que la désacralisation de la chasse est une manière pour l'écrivain de réhabiliter la corrida, la condamnation de l'exotisme en cage lui permet de prendre, au passage, la défense des combats de coqs. Le jardin de Neuilly n'est pas la seule cible de l'écrivain. Une dizaine d'années après la publication de *Service inutile*, Montherlant présente la ménagerie du Jardin des Plantes comme l'« une des hontes françaises<sup>1763</sup> ».

Les jardins botaniques et zoologiques fréquentés par les Parisiens sont pourtant loin d'être envisagés uniquement sous un aspect négatif. Dans *Les Garçons*, le Jardin d'Acclimatation constitue un contrepoint à la rigidité de Notre-Dame du Parc. Comme l'intrigue du roman de Montherlant se situe avant la Première Guerre mondiale, il n'est pas fait allusion aux manèges, à la Rivière enchantée et au Théâtre de Guignol, qui n'apparaissent que dans les années vingt. Même si le Jardin d'Acclimatation doit rapidement faire face à la concurrence de Luna Park, construit en 1909 à la Porte Maillot, et de Magic City, installé en 1911 en bord de Seine<sup>1764</sup>, il est prématuré de parler à son sujet de *parc d'attraction*. C'est essentiellement sa fonction de réserve animale et végétale qui est mentionnée dans *Les Garçons*, en particulier lorsqu'il s'agit de retracer l'itinéraire des deux collégiens dans le bois de Boulogne<sup>1765</sup> : « On connaissait l'approche du Jardin d'Acclimatation aux aboiements de son chenil et aux barrissements de ses phoques.<sup>1766</sup> » La description attendrie des pitreries de Serge dans la ménagerie du Jardin vient tempérer l'indignation du narrateur devant le sort réservé aux bêtes encagées :

Serge, avec les animaux, fit beaucoup de gosseries. Il les désignait de son bras tendu, comme un bambin. Il souffla de la fumée de cigarette au nez des perroquets. Il fit battre interminablement la porte basse d'un enclos. Devant les oiseaux il voulut grimper sur une barre d'appui afin de les mieux voir ; Alban lui donna la main pour l'équilibre, et il tint longtemps cette chère petite main. La volaille en s'abattant faisait sauter les feuilles mortes. Les lapins furent l'occasion de quelques plaisanteries égrillardes, qui leur rappelèrent « avant-les-grandes-journées ». Il y avait une scie, qui consistait à prendre un petit nouveau par le menton et à lui dire d'un air entendu : 'Je te connais, lapinet' ; Serge répéta bien cette phrase une quinzaine de fois pendant dix minutes.<sup>1767</sup>

<sup>1762</sup> Jacques Roubaud, « Le Maki Mococo », *Les Animaux de personne*, Seghers Jeunesse, 2004, p. 52.

<sup>1763</sup> « Dans le Jardin des Plantes — une des hontes françaises, — l'ours va à droite et à gauche, sans jamais de répit : le lion, sur place, l'œil mort, oscille d'une patte sur l'autre. », *Le Démon du bien*, p. 1279.

<sup>1764</sup> Voir l'entrée « Parc d'attraction » rédigée par Sébastien Roffat dans *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, op. cit., p. 596-597.

<sup>1765</sup> Le bois de Boulogne englobe, rappelons-le, le parc de Bagatelle, le Pré-Catelan et son jardin Shakespeare et le Jardin d'Acclimatation, voir le chapitre que Jacques Barrozi consacre au « Bois de Boulogne » dans son *Guide des 400 jardins publics de Paris*, op. cit., p. 215-220.

<sup>1766</sup> *Les Garçons*, p. 624.

<sup>1767</sup> *Ibid.*

On ne s'y prendrait pas autrement pour démontrer que la présence d'animaux, fussent-ils en cage, procure à tout *bambin* une immédiate envie de jouer. La bienveillance du narrateur n'occulte pas l'idée qu'il s'agit d'un jeu à sens unique, dans lequel l'animal est réduit à l'état de jouet, de peluche vivante. Le parcours des adolescents dans le Jardin d'Acclimatation s'achève dans le palais végétal que forme le Palmarium, « vaste serre à la flore et à la température tropicales.<sup>1768</sup> » De peur de tomber dans l'un des travers des romanciers — la description en long, en large et en travers du « décor où se rencontrent leurs amoureux<sup>1769</sup> » —, l'auteur des *Garçons* ne s'étend pas sur la flore luxuriante qui sert de cadre au rendez-vous galant de ses héros. La formidable collection de bananiers, de bambous et d'acacias<sup>1770</sup> qu'offre le Palmarium est passée sous silence. Mais la présence d'un « monsieur métis au teint noirâtre<sup>1771</sup> », fumant imperturbablement son cigare, suffit à donner à la scène un caractère exotique. Aussi déraciné que la nature qui l'environne, ce vieux Sud-Américain, que les collégiens croisent à deux reprises, apparaît comme une « vivante statue de l'exil et de la mélancolie<sup>1772</sup> ». Cette image fait d'ailleurs écho à la propre posture de Montherlant, se présentant volontiers comme un écrivain inactuel et incompris. Il n'est pas étonnant que deux citadins comme Serge et Alban soient dépaysés par la grotte artificielle du Jardin d'Acclimatation, qu'ils considèrent, faute de références, comme un « asile de la nature.<sup>1773</sup> » Le temps semble suspendu dans ce *locus amoenus* parisien, se rapprochant en cela du jardin de Mondego, seul refuge qui s'offre à Inès et à Pedro.

Dans le premier acte de *La Reine morte*, le contraste entre les scènes se déroulant dans la salle du palais et celle ayant lieu dans le jardin de la maison d'Inès nous renvoie au conflit entre la Raison d'État et le bonheur, sur lequel repose l'action de la pièce. Cette opposition spatiale se prolonge dans le deuxième acte. Inès et Pedro se réaffirment une dernière fois leur amour sur le seuil du château de Santarem mais « (à l'extérieur)<sup>1774</sup> », comme le précise la didascalie sur laquelle s'ouvre le second tableau. À l'instar du « site agreste<sup>1775</sup> » servant de

<sup>1768</sup> *Ibid.*

<sup>1769</sup> « De tout temps, les romanciers ont fait des phrases sur le décor où se rencontrent leurs amoureux ; mais il n'y a qu'eux, romanciers, qui voient les détails de ce décor, les amoureux n'en voient rien, engloutis qu'ils sont dans la bouillie pour les chats », *Les Jeunes Filles*, p. 975.

<sup>1770</sup> Hippolyte Romain, actuel directeur artistique du Jardin d'Acclimatation, rappelle en effet que, dans l'intention d'attirer un public toujours plus nombreux, une grande variété de plantes exotiques est introduite dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : « Aloès, bananiers, séquoias, ignames, bambous, acacias du Brésil et autres espèces furent présentés au public parisien. », *Le Jardin d'Acclimatation, op. cit.*, p. 13.

<sup>1771</sup> *Les Garçons*, p. 624.

<sup>1772</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>1773</sup> *Ibid.*

<sup>1774</sup> « Le seuil (à l'extérieur) du château de Santarem. Site agreste. », *La Reine morte*, p. 143.

<sup>1775</sup> *Ibid.*

cadre à la scène d'adieu entre les amants, le jardin de Mondego, parce qu'il constitue un éden préservé des tempêtes de la Cour, renvoie à un bonheur autarcique impossible. Dès la scène IV de l'Acte I, Inès se résigne à employer le conditionnel passé. Elle confie à Pedro que « tout [s]on rêve aurait été de passer [s]a vie retirée dans le petit coin de la tendresse, perdue et oubliée au plus profond de ce jardin.<sup>1776</sup> » Peut-être faut-il voir dans cette aspiration à pouvoir s'épanouir dans un milieu clos, un écho à l'égotisme barrésien, liant étroitement la culture du moi à l'amour des jardins et à l'horticulture<sup>1777</sup>.

Si les vergers de France, d'Espagne, d'Italie, de Grèce et d'Orient occupent une telle place dans l'œuvre de l'auteur du *Jardin de Bérénice* et du *Jardin d'Oronte*, c'est en raison de leur clôture. Cette dernière est perçue comme une protection contre les incursions des *barbares* et comme une libération à l'égard des contraintes de la vie extérieure. Entrer dans un jardin revient à « s'entourer de hautes murailles<sup>1778</sup> », ce qui est, pour le héros d'*Un Homme libre*, « le premier soin de celui qui veut vivre.<sup>1779</sup> » La délimitation spatiale, dont nous avons dit qu'elle constituait pour Montherlant l'une des caractéristiques essentielles de l'ordre ludique, se trouve déjà intimement associée au repos et à la rêverie dans l'œuvre de Barrès. Par exemple, les promenades dans le jardin de Bérénice, à Aigues-Mortes, offrent à Philippe une forme d'évasion. Le candidat boulangiste aux élections de 1889 oublie pour un moment la campagne passionnée dans laquelle il s'est engagé. Mais la plénitude ressentie dans les espaces circonscrits que sont les jardins se révèle, aux yeux de Barrès et de Montherlant, inquiète car transitoire. La formule de l'auteur de *Du Sang, de la mort et de la volupté* à propos des vergers de Lombardie pourrait être prononcée par Inès, consciente de la précarité de son bonheur : « Hélas ! ces jardins [d'Italie], un jour on les a traversés ; jamais on ne s'y fixe. On ne saurait y vivre ; ils ne sont que des endroits de loisirs<sup>1780</sup> ».

<sup>1776</sup> « INÈS : [...] Je crois que je mourrais d'amertume s'il [Ferrante] s'avisait de me croire ambitieuse, alors que tout mon rêve aurait été de passer ma vie retirée dans le petit coin de la tendresse, perdue et oubliée au plus profond de ce jardin. », *La Reine morte*, p. 118.

<sup>1777</sup> Voir à ce sujet Vital Rambaud, « Culte du Moi et culte des jardins dans l'œuvre de Maurice Barrès », *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques les 22-23-24 mars 2006 à Clermont-Ferrand, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat, Presses Université Blaise Pascal, 2008, p. 401-410. Rattachant l'omniprésence des jardins dans l'œuvre de Barrès à la quête nostalgique du jardin de Charmes, où l'écrivain a passé son enfance, Vital Rambaud montre que « c'est d'abord la forme du jardin fermé, — de l'*hortus conclusus* —, que prennent les jardins, réels ou métaphoriques, dans lesquels le jeune Barrès entreprend la culture de son Moi, elle-même assimilée à l'horticulture. », *ibid.*, p. 403.

<sup>1778</sup> « Le premier soin de celui qui veut vivre, c'est de s'entourer de hautes murailles. », Maurice Barrès, *Un Homme libre, Romans et Voyages*, tome 1, *op. cit.*, p. 133.

<sup>1779</sup> *Ibid.*

<sup>1780</sup> Maurice Barrès, « Les jardins de Lombardie », « En Italie », *Du Sang, de la volupté et de la mort*, *op. cit.*, p. 145-159, p. 147.

Outre qu'il occasionne un double mouvement de repli et d'épanouissement, le jardin stimule la créativité de l'écrivain, qui préfère souvent le grand air à l'atmosphère feutrée de son bureau. Une bonne partie des *Bestiaires* aurait par exemple été écrite en 1925 à Séville, dans les jardins de l'Alcazar<sup>1781</sup>, ancienne prison dans laquelle Montherlant se sent protégé. « Forteresse à l'extérieur et jardin au-dedans : cela ferait une belle âme.<sup>1782</sup> », peut-on lire au sujet de ce palais mauresque dans l'une des pages des *Carnets* écrite à la même époque. Les promenades des héros donnent lieu à des associations d'idées farfelues et amusantes, attestant elles aussi du pouvoir des jardins sur l'imaginaire. Les grondements des panthères du Jardin d'Acclimatation<sup>1783</sup> aiguisent la soif d'aventure du héros du *Songe*, qui se rêve Romain aux abords du Colisée. Les images poétiques et les rapprochements incongrus qui se bousculent à la fin du chapitre XII des *Lépreuses* montrent eux aussi la propension de l'écrivain-flâneur à transfigurer le réel au gré de sa fantaisie. Ce qui pourrait s'apparenter à la description sociologique des promeneurs aperçus dans les allées du Bois cède la place aux élucubrations de l'observateur. Les « piqueurs de papiers<sup>1784</sup> » et les « garçons bouchers<sup>1785</sup> » qu'on voit apparaître à l'aube sont relayés par des « petits garçons bourgeois, se promenant dans l'air comme des bulles de savon<sup>1786</sup> », des chevaux « jouant des fesses de la façon la plus inconvenante<sup>1787</sup> » et des chérubins « sur des vélos aux couleurs de libellule et de poison.<sup>1788</sup> » Cette surenchère de comparaisons, dont on peine à décider s'il faut l'attribuer au narrateur ou au héros, peut se lire aussi comme un rappel du « tournoi des images<sup>1789</sup> » relaté dans le deuxième volet de la tétralogie.

Dans *Un assassin est mon maître*, le jardin algérois qui borde la mer offre au bibliothécaire exilé en « Sauvage<sup>1790</sup> » une oasis de tranquillité. Si Montherlant, en particulier dans *La Rose de sable*, condamne certains aspects de la colonisation, il n'affiche pas d'hostilité à l'égard d'une institution comme le jardin d'essais. Ce lieu a pourtant été créé

<sup>1781</sup> Voir Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 336.

<sup>1782</sup> *Carnet XX* (1931), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 997-1022, p. 1008.

<sup>1783</sup> *Le Songe*, p. 10 : « De rauques grondements venaient du Bois, aux lisières duquel se trouve la villa d'Alban. Maintes fois il les avait entendues, ces panthères du Jardin d'Acclimatation ; et quand leurs bâillements énervés, retentissant dans le silence d'une nuit d'été, arrivaient jusqu'au jeune homme travaillant devant sa fenêtre ouverte, une trouble exaltation le soulevait, de tout son être il s'élançait vers la Rome impériale, une veille de Jeux. »

<sup>1784</sup> *Les Lépreuses*, p. 1512.

<sup>1785</sup> *Ibid.*

<sup>1786</sup> *Ibid.*

<sup>1787</sup> *Ibid.*, p. 1513.

<sup>1788</sup> *Ibid.*

<sup>1789</sup> *Le Démon du bien*, p. 1330.

<sup>1790</sup> « Exupère, depuis six mois, vit en exil : Ovide au Pont-Euxin, ou Sénèque chez les Corses. Après une semaine de séjour il a baptisé l'Afrique du Nord, la Sauvage. », *Un assassin est mon maître*, p. 1098.

à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le but de « servir de source d’approvisionnement de graines et de plants et de fournir des renseignements culturels aux colons<sup>1791</sup> ». L’écrivain laisse de côté l’enjeu économique de ces jardins botaniques, à savoir l’amélioration et la rentabilisation des cultures coloniales, et privilégie leur fonction esthétique. La fabrication d’un espace tropical rêvé dans l’intention d’embellir les cités nouvellement construites dans les colonies n’est pas pour déplaire au narrateur d’*Un assassin est mon maître*. À condition, bien entendu, que soient préservés un désordre apparent et une impression de naturel :

Le Jardin d’essais, en 1928, est une des réussites de la France en Afrique du Nord. Aussi réussi qu’est insipide et inhospitalier le parc du Belvédère à Tunis, avec son tracé vulgaire, sa flore banale, son casino de carton-pâte, et le lacs de ses allées carrossables, qui partout font entrer dans la place le soleil, la poussière, et les mufles. Nulle part en Afrique on ne rencontre autant qu’au Jardin d’essais de si nobles et souveraines frondaisons, cette puissance végétale éloquente, presque menaçante. Et cela aux portes mêmes d’une grande ville, ce qui en double le prix.<sup>1792</sup>

Sans s’attaquer au principe même qui régit l’aménagement de ces jardins — la démonstration de « la capacité de l’homme blanc à transformer son environnement<sup>1793</sup> » —, l’écrivain pointe la laideur d’une nature trop domestiquée. Ces jardins raffinés, censés fournir la preuve irréfutable de la supériorité technique du colonisateur, doivent garder une allure sauvage, ce que montre l’emploi de l’adjectif *menaçante*.

L’idée d’un naturel travaillé est à rattacher au fameux « désordre à l’intérieur de l’ordre<sup>1794</sup> », cheval de bataille du héros des *Garçons*. En raison de son aspect trop lisse, trop *jardiné*, le Parc du Belvédère avait été, une quarantaine d’années avant la publication d’*Un assassin est mon maître*, vivement critiqué par l’auteur dans *Il y a encore des paradis*. Montherlant déplore la froideur de ce parc tunisois, où « tout ce qui peut rappeler le génie indigène, fût-ce une branche d’arbre<sup>1795</sup> », a été éradiqué. L’obsession de la symétrie et la manie des angles droits, qui implique qu’on étête tout végétal aspirant à prendre un peu de hauteur, révolte comme il se doit l’aristocrate. Dans *Garder tout en composant tout*, le jardin à la française vaut comme métaphore du cartésianisme mal digéré d’une classe moutonnaire, se défiant de tout ce qui s’écarte un tant soit peu de la ligne droite :

---

<sup>1791</sup> Isabelle Levêque, Dominique Pinon, Michel Griffon, *Le Jardin d’agronomie tropicale : de l’agriculture coloniale au développement durable*, Actes Sud/CIRAD, 2005, p. 38.

<sup>1792</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1200.

<sup>1793</sup> Christophe Bonneuil, Mina Keiche, *Du jardin d’essais colonial à la station expérimentale, 1880-1930*, CIRAD, 1993, p. 30.

<sup>1794</sup> *Les Garçons*, p. 616.

<sup>1795</sup> « Plus de fantaisie rustique si appropriée à l’ambiance indigène, mais un rigide et morne squelette de métal, administratif à souhait : soyons corrects ! Et détruisons tout ce qui peut rappeler le génie indigène, fût-ce une branche d’arbre. », *ibid.*, p. 111.

Murs des Fédérés

Dans tout ce qui est mouvement de masse, ce qui frappe la bourgeoisie, c'est le pas cadencé, la mécanisation. Ne leur parlez pas méthode Hébert, etc. Ils veulent de beaux alignements, des jardins de Le Nôtre humains. Prestige des défilés de Croix-de-Feu. 'Comme ils marchent bien !'

Ce qui me plaît dans ces rassemblements Front populaire, c'est que rien n'y est pour l'œil.

Toutes les tombes pleines de monde. Les gosses font la gymnastique dessus. Pour une fois, les morts servent à quelque chose.<sup>1796</sup>

Déjouant les attentes de son lecteur, l'auteur des *Carnets* affirme avoir assisté le 24 mai 1936 au défilé des vétérans de la Commune, qui plus est aux côtés d'un journaliste de *Vendémiaire*<sup>1797</sup>. Montherlant choisit à dessein un lieu faisant partie de la mythologie des militants de gauche. L'écrivain se dit séduit par le joyeux désordre des pèlerinages rouges, qu'il oppose aux *jardins de Le Nôtre humains*, mornes et prévisibles à souhait. Cette image horticole lui donne l'occasion de remâcher ses griefs contre une bourgeoisie dénuée de toute fantaisie. Celui qui assumait de 1919 à 1924 la tâche de Secrétaire de l'Ossuaire de Douaumont rit des pitreries des fils de gauchistes, qui, comble du sacrilège, transforment les tombes des communards en tapis de gymnastique. C'est bien en réaction à la vision étriquée de l'ordre partagée par bon nombre de ses congénères que l'écrivain affiche une solidarité discrète avec les chenapans du Père-Lachaise. *Une place pour chaque chose et chaque chose à sa place*, voilà ce que serait pour Montherlant le *credo* du Français moyen. La vie ordonnée du petit-bourgeois transparaît aussi bien dans son salon douillet que dans son potager, vierge de toute mauvaise herbe.

Bien qu'anecdotique, la querelle que l'écrivain aurait eue avec Peyrefitte au sujet de *L'Espoir* révèle elle aussi le côté petit-bourgeois que revêt dans l'esprit de Montherlant le culte des allées tracées au cordeau. L'auteur des *Amitiés particulières*, que la discontinuité narrative du récit de Malraux a désarçonné puis lassé, se voit accablé de tous les reproches par Montherlant. Ce dernier aurait comparé Peyrefitte à l'« un de ces bourgeois aimant l'ordre, Descartes, les jardins à la française et incapables de comprendre la vision d'un demiurge.<sup>1798</sup> » Notre auteur, qui a pris à plusieurs reprises la défense de *L'Espoir* aussitôt

---

<sup>1796</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 64.

<sup>1797</sup> Voir à ce sujet ce qu'en dit Pierre Sipriot dans le deuxième tome de *Montherlant sans masque*, *Écris avec ton sang*, op. cit., p. 111.

<sup>1798</sup> « – Je vous prêterai *L'Espoir*. Je lui ai rendu le livre quelques jours après : je n'ai pu aller au-delà de la page 12. Je reconnais que c'est un écrivain ; il y a de belles formules, quelques éclairs. Mais sa lecture demande un effort constant : on ne sait jamais de qui il parle en disant 'il' ou 'elle'. Et puis, dès les premières pages, j'ai été rebuté par sa vision d'homme de parti, qui déforme la réalité et la situation historiques. Montherlant m'a fait une sortie incroyable. 'Vous êtes bien français, un de ces bourgeois aimant l'ordre, Descartes, les jardins à la française et incapables de comprendre la vision d'un demiurge. », Roger Peyrefitte, *Propos secrets*, Albin Michel, 1977, p. 198.

après sa publication en décembre 1937<sup>1799</sup>, renvoie tous ceux qui jugent ce roman confus et bâclé à leur condition de petits-propriétaires terriens obtus. Il va sans dire que le jardinet propre dans lequel le petit retraité de banlieue arrose méthodiquement ses salades<sup>1800</sup> n'augure pas non plus pour l'auteur de *La Rose de sable* d'une ouverture d'esprit à toute épreuve. Le jardin doit rester aux yeux de Montherlant un espace de liberté, propice aux parties de cache-cache, aux courses folles et à la construction de cabanes enchantées<sup>1801</sup>.

Cultivant avec humour son image de citadin importuné par les « épouvantables délices de la *res rustica*<sup>1802</sup> », supplice qu'il dit s'être infligé en s'installant dans la campagne grasse pour accélérer la rédaction de *La Reine morte*, l'écrivain apprécie le calme du Bois de Boulogne et des Tuileries. Amateur de contrastes, il souligne l'accessibilité de ces lieux de détente et de divertissement, offrant à chacun la possibilité de s'extirper pendant quelques heures des contraintes de la vie quotidienne. Terrains de jeux ou « tombeaux de solitude<sup>1803</sup> », les jardins défient un monde envahi par l'esprit de sérieux et soumis aux lois du négoce, même si çà et là les activités de loisir à *but lucratif* commencent à s'y implanter. Le footballeur de *La Relève du matin*, friand d'activités en plein air, se réjouit de prendre le « fol petit tramway<sup>1804</sup> » qui le conduit, « en quelques minutes<sup>1805</sup> », de Neuilly à la plaine de Bagatelle. Alban de Bricoule, neuilléen lui aussi, peut entrecouper ses longues séances de version latine de quelques pauses au Jardin d'Acclimatation, « aux lisières duquel se trouve [s]a villa<sup>1806</sup> ». Quant au Jardin d'essais de Belcourt, dont on a vu qu'il laissait rêveur l'auteur d'*Un assassin est mon maître*, il offre l'énorme avantage d'être « aux portes mêmes d'une

<sup>1799</sup> Jean-François Domenget note, dans le chapitre qu'il consacre aux relations qu'ont entretenues les deux écrivains, la rapidité et la ferveur avec laquelle notre auteur a fait part de son engouement pour le roman de Malraux : « Il le lit presque aussitôt et, le 19 mars 1938, écrit à Malraux son admiration. (*Va jouer avec cette poussière*, p. 53-54). Sur le roman il prend des notes précises, désordonnées et enthousiastes, qu'il publiera plus tard dans ses *Carnets (années 1930 à 1944)* (p. 1244-1246). Toujours en 1938, il déplore dans ses *Carnets*, l'accueil mitigé de la critique (*ibid.*, p. 1254) et, en décembre, le regrette publiquement dans une note très élogieuse de *L'Équinoxe de septembre* (p. 786). Aucun de ses contemporains n'a jamais eu droit à tant d'admiration. », *Montherlant critique, op. cit.*, p. 223-234, p. 226.

<sup>1800</sup> Nous nous référons ici à l'une des digressions cyniques de *La Rose de sable*, p. 14 : « Car, dans les pays civilisés, l'honneur est dans le travail, et un vieux petiot retraité de Fontenay-aux-Roses, qui n'a rien à faire qu'à arroser ses salades, se sentira vexé si vous ne l'abordez pas avec un soucieux : 'Toujours très occupé ?' »

<sup>1801</sup> *La Cabane enchantée* est le titre d'un conte de la Comtesse de Ségur.

<sup>1802</sup> Voir « Comment fut écrite *La Reine morte* » (1943), *Théâtre*, p. 179-182, p. 181.

<sup>1803</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1201.

<sup>1804</sup> MOI.— J'aime ce lieu, j'aime ce lieu. Souvent, lorsque une longue matinée, je suis resté courbé sur ma table, le brusque besoin de la vie me prend, vif comme la colère ou la soif. Alors, en quelques minutes, le fol petit tramway nous transporte, mon chien et moi, de Neuilly jusqu'à ce plein air : le voisinage du Bois me donne sans cesse ce qu'il faut de temps perdu pour ne pas perdre ma vie. [...] », « Le Jeudi de Bagatelle », *La Relève du matin*, p. 19.

<sup>1805</sup> *Ibid.*

<sup>1806</sup> *Le Songe*, p. 10.

grande ville<sup>1807</sup> ». Le parc d'Aranjuez est lui aussi à compter parmi les « lieux faits par des rois rassasiés<sup>1808</sup> » désireux de se « débarbouiller des hommes<sup>1809</sup> ».

Ces percées de verdure entrent ainsi en résonance avec l'aspiration de l'écrivain à la retraite, même si cette dernière doit parfois se faire sur le coin d'un banc, dans le brouhaha, la montre au poignet. Rares sont ceux qui peuvent se payer le luxe de musarder dans les parcs. C'est un privilège qu'ont en commun le retraité bougon du *Chaos et la nuit*, l'écornifleur cossard d'*Un assassin est mon maître* et le libertin des *Jeunes Filles*, ayant pris l'habitude d'envoyer promener ses admiratrices lorsqu'elles menacent de devenir trop collantes. En parsemant son œuvre d'allusions aux jardins, Montherlant adresse non seulement un clin d'œil à la tradition de la retraite mais aussi à celle de la villégiature, pratique migratoire qui fut longtemps l'apanage de la caste oisive à laquelle il dit appartenir. L'écrivain, qui vit dans les années vingt sur les rivages méditerranéens, affirme profiter de ses incartades parisiennes pour « villégiaturer dans le square des Invalides.<sup>1810</sup> » Comme souvent dans l'œuvre, l'hommage rendu aux aïeux se fait sur le mode de la taquinerie. La bonne villégiature, comme le rappelle l'historienne Catherine Bertho-Lavenir, est censée « se révéler le moment privilégié du retour à la nature<sup>1811</sup> », loin des mondanités et des contraintes des affaires. Or, plutôt que de prendre les eaux ou de se retirer à la campagne, l'auteur choisit de s'oxygéner l'esprit en humant l'air semi-vicié des squares parisiens.

Poste d'observation privilégié, les jardins offrent à l'homme de loisir l'occasion de prendre les adultes en flagrant délit de bassesse. « Dans le jardin public, il y a les gosses. Puis partout alentour, des grotesques : les adultes<sup>1812</sup> », peut-on lire dans l'une des notes des *Carnets* rédigés entre 1930 et 1944. Les parents en prennent souvent pour leur grade, entre autres parce qu'ils croient à tort savoir ce qui amuse leur progéniture. C'est ce que montre le calvaire des promenades à dos d'ânes<sup>1813</sup>, mentionné précédemment. Pires encore sont « les

---

<sup>1807</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1200.

<sup>1808</sup> Voir « L'Ennui à Aranjuez » (1925), *Aux Fontaines du désir*, p. 297-303, p. 301 : « Je promène ces pensées dans le parc d'Aranjuez. Elles conviennent à des lieux faits par des rois rassasiés. Comme un instinct mène un cheval à l'herbage, un instinct me conduit où je peux me repaître de solitude, c'est-à-dire, au fond, de ce que je tire de moi. »

<sup>1809</sup> « L'eau est un sultan », *Coups de soleil*, p. 327-332, p. 327 : « Mon premier acte, quand j'arrive dans une ville, sorti du train et débarbouillé de la suie, c'est de courir aux jardins, s'il y en a, pour me débarbouiller des hommes. »

<sup>1810</sup> *Le Fichier parisien*, p. 21.

<sup>1811</sup> Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le stylo, Comment nous sommes devenus touristes*, Éditions Odile Jacob, « Le Champ médiologique », 1999, voir le chapitre premier « Aux origines des vacances », p. 16-41, p. 21.

<sup>1812</sup> « Notes non datées », *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1329-1360, p. 1359.

<sup>1813</sup> Voir *Un assassin est mon maître*, p. 1114.



mères, [qui], dans un square, vantent leurs enfants et les comparent<sup>1814</sup> », réglant ainsi leurs comptes par rejets interposés. Si l'on ne trouve pas ce genre de mesquinerie dans *Les Célibataires*, l'épisode truculent du robinet du jardin en dit long sur l'incapacité des deux vieux garçons à entrer en communication avec la gent enfantine :

Il descendit, avec l'intention de fermer le robinet, mais s'arrêta auparavant à la cuisine pour savoir de Mélanie qui était ce petit garçon. Elle dit que c'était le fils de la femme de ménage, et qu'il lui avait demandé la permission de jouer dans le jardin.

M. de Coantré sortit donc dans le jardin. Seulement, une fois-là, au lieu d'aller au robinet, il resta près de la cuisine, et se mit à arracher les mauvaises herbes. Car pour aller au robinet, il fallait passer près du petit garçon. Le petit garçon l'interpellerait peut-être, il devrait faire la conversation, et cela l'effrayait beaucoup.

Cette appréhension était fortifiée en lui par un fait nouveau : il venait d'apercevoir dans le fond du jardin, M. de Coëtquidan debout et immobile, comme changé en statue, sa canne accrochée à une poche de son gilet.<sup>1815</sup>

L'extrême minutie avec laquelle est relaté ce non-événement ne joue pas en la faveur des hobereaux, vivant l'intrusion d'un petit garçon sur leur lopin de terre comme une forme d'agression. L'arrachage des mauvaises herbes n'est qu'une manière de gagner du temps dans l'espoir d'esquiver la rencontre avec le jeune inconnu. La loupe que l'auteur pose, en toute cruauté, sur la poltronnerie de ses héros fait ressortir *a contrario* le naturel et l'aisance du garçonnet qui, pour le coup, aurait de quoi trembler à la vue de ces deux spectres déguenillés sur son terrain de jeu. M. de Coantré, après avoir esquissé quelques pas en direction du robinet, se décide à battre en retraite, échaudé par le sourire avenant de l'étranger. Mais ce dernier le suit et lui offre sans cérémonie quelques « gratte-culs<sup>1816</sup> » fraîchement cueillis. Le fait que Léon, décrit comme « sensible<sup>1817</sup> », soit touché par la naïveté du garçon le sauve de la médiocrité ambiante et le hisse au-dessus de bon nombre de géniteurs, persuadés qu'ils *savent y faire* avec les enfants.

Quand l'écrivain préconise de ne pas mêler les ordres<sup>1818</sup>, il s'agit finalement moins dans son esprit de ne pas associer le monde des adultes en général à celui des enfants que de tenir les garçons à l'abri de la surveillance de leurs propres parents. De manière à laisser le champ libre aux chasseurs de chair fraîche ? Cette piste de lecture, concédons-le, est d'autant plus tentante que les squares s'avèrent de hauts lieux de prédation pour les *faunes*. L'allusion

---

<sup>1814</sup> *Les Garçons*, p. 617.

<sup>1815</sup> *Les Célibataires*, p. 783.

<sup>1816</sup> « Alors le petit garçon lui tendit une poignée de ces fruits durs des rosiers, que les personnes sans dignité appellent les gratte-culs, et dont les enfants et les oiseaux s'enchantent dans leurs mystérieuses dînettes. », *ibid.*, p. 784.

<sup>1817</sup> *Ibid.*

<sup>1818</sup> *La Ville*, p. 705 : « [...] ne mêlons pas les ordres, comme dit de Pradts. »

au « banc de Marseille<sup>1819</sup> » dans l'une des lettres de Montherlant à Roger Peyrefitte d'avril 1941 renvoie à un attouchement que l'écrivain a fait à un garçon dans un jardin public, en juillet 1940. Ce geste aurait pu lui coûter cher si la victime et le gardien s'étaient montrés moins candides. Ce n'est donc pas faire preuve de mauvais esprit que de voir dans les « satyres [...] aux yeux rapides<sup>1820</sup> » qui se glissent *incognito* dans la liste des promeneurs du Bois de Boulogne une allusion à l'une des distractions favorites de l'auteur des *Lépreuses*. À cela s'ajoutent les métaphores horticoles grivoises instaurant tout un jeu avec la tradition biblique et lyrique. Montherlant et Peyrefitte jubilent à l'idée de pénétrer subrepticement dans ce que Charles Baudelaire nommait le « vert paradis des récréations enfantines<sup>1821</sup> ». Le Bouton d'or, « petite fleur au milieu des ronces<sup>1822</sup> », devient l'insigne de l'ordre pédérastique<sup>1823</sup>, jardin des délices où l'on goûte, parfois au péril de sa liberté, des fruits que la morale vulgaire décrète trop verts. L'auteur de *Coups de soleil* n'est d'ailleurs pas loin d'abattre son jeu lorsqu'il ironise sur la cruauté de la justice envers les butineurs :

Les géraniums et les roses, ces visages, sont à la hauteur d'un visage d'enfant ; il suffit qu'on étende la main pour la poser sur leurs têtes rondes, comme on fait sur la tête des enfants ; il suffit qu'on se penche un peu pour les avoir contre ses lèvres « Ma belle ! Comme tu sens bon ! Quelle envie j'ai de te manger ! [...] Mais j'y songe, peut-être que baiser une fleur tombe sous le coup d'un article du Code pénal... »<sup>1824</sup>

C'est bien à un jeu d'inversion et de substitution que l'auteur s'adonne ici en *garçonnisant* la comparaison éculée entre une femme et une fleur. De la même façon, les têtes des garçons en fleur que Linsbourg contemple de derrière, du fond de la chapelle du Parc, donnent lieu à une énumération poétique des plus équivoques :

Ce qu'il avait devant lui était comme un verger de nuques, rangées en parterre : nuques épaisses, gonflées d'instinct mauvais ou violents, nuque remontant sur un crâne ras, fait pour la tonsure, nuques supportant des oreilles brillantes comme la feuille du lierre, celles-ci quelquefois ourlées du filet de métal de lunettes (et il se souvenait alors d'avoir entendu dire que les myopes, d'un sexe ou l'autre, sont particulièrement portés vers le plaisir), nuques gracieuses sur lesquelles descendait une

<sup>1819</sup> *Correspondance*, p. 260. Voir note explicative de Roger Peyrefitte p. 263 : « Dans un jardin de Marseille, Montherlant s'était assis sur un banc près d'un petit garçon et lui avait fait un attouchement. Le gamin poussa un cri. Le garde emmena Montherlant et le gamin dans sa cahute et demanda à celui-ci ce que ce monsieur lui avait fait : 'Il m'a fait un courant électrique.' La bêtise du garçon et l'indulgence du garde qui n'approfondit pas cette histoire de 'courant', 'sauvèrent tout'. L'histoire est transposée dans *Oblovov* (juillet 1940). »

<sup>1820</sup> *Les Lépreuses*, p. 1512.

<sup>1821</sup> Voir la Lettre d'Henry de Montherlant à Roger Peyrefitte du 21 juillet 1940, *Correspondance*, p. 94-96.

<sup>1822</sup> Voir la Lettre d'Henry de Montherlant à Roger Peyrefitte du 18 octobre 1940 : « Votre sort, le mien – qui fut bien grave, un moment, vous savez, en Russie, – m'inspire une devise pour l'écu de notre Bouton d'Or. Vous n'ignorez pas qu'on trouve cette petite fleur épanouie au milieu des ronces. Donnons pour devise à l'Ordre, à nous-mêmes, à la France aussi : *Floret inter spinas*. », *ibid.*, p. 110. Cette devise est traduite dans la note (14) : « Il fleurit entre les épines. »

<sup>1823</sup> Roger Peyrefitte précise que Montherlant glisse ce symbole dans les pages de certaines de ses œuvres. Voir par exemple les notes de *Paysage des Olympiques* annexe 13.

<sup>1824</sup> « L'eau est un sultan » (1931), *Coups de soleil*, p. 328.

fine pointe triangulaire de cheveux, ce qui — cela aussi — passe dans notre Midi français pour indiquer que le ‘porteur’ est fait pour l’amour, nuques où les cheveux un peu bouffants s’arrêtaient naturellement et précisément, comme sur les profils des médailles grecques.<sup>1825</sup>

Outre la proximité phonique entre les mots *verger* et *verge*, l’allusion finale à la Grèce antique et l’emploi d’adjectifs tels que *gonflées* et *ourlées* invitent à une double lecture. Le collégien dont on suit le regard tend à déchiffrer dans le dessin de la nuque de ses camarades les signes de leur disposition naturelle à la sensualité. Les sous-entendus que recèle l’initiation du lecteur à l’une des branches de la physiognomonie que serait l’observation des nuques garçonnnes ne parvient pas totalement à gommer l’impression de fraîcheur et d’innocence qui se dégage à la première lecture. Pourquoi se priverait-on de flâner au milieu de la verdure à Notre-Dame du Parc, collègue devant son nom à « ses beaux jardins<sup>1826</sup> » ? L’insertion d’une description à l’érotisme brûlant dans un chapitre consacré à la messe de Pâques serait chez d’autres écrivains un moyen privilégié d’accentuer la charge subversive d’une œuvre. Elle tend au contraire ici à l’atténuer. La solennité du cadre reste chez l’écrivain, soucieux de se prémunir de tout débordement, une manière d’éviter l’éclosion du scandale<sup>1827</sup>.

Sous la plume de Jean Genet, la récurrence du motif floral, ne serait-ce que dans le choix de titres comme *Miracle de la rose*<sup>1828</sup> ou *Notre-Dame-des-Fleurs*<sup>1829</sup>, revient non seulement à s’inscrire dans une tradition lyrique mais aussi à remettre en question les normes sexuelles, sociales ou poétiques. Chez Montherlant, les allusions aux fleurs ne vont pas au-delà du jeu précautionneux. Montherlant, on l’a dit, refuse de faire de l’homosexualité une cause à défendre. Avant la publication de la biographie de Pierre Sipriot et de la *Correspondance* avec Peyrefitte, en 1983, seuls quelques *happy few* étaient à même de décoder un titre comme *La Rose de sable*. Rares sont ceux qui ont, à ce moment-là, les cartes en main pour comprendre que la fleur du désert dont s’éprend le héros est inspirée de la

---

<sup>1825</sup> *Les Garçons*, p. 751.

<sup>1826</sup> *Ibid.*, p. 439 : « Pour l’année scolaire 1912-1913, le supérieur de l’École Notre-Dame de \*\*\* (qu’on appelait couramment Notre-Dame du Parc, à cause de ses beaux jardins), boulevard de Montmorency, à Auteuil, inaugurerait une nouvelle machine de gouvernement une Académie. »

<sup>1827</sup> Delphine Aebi, dont la thèse, soutenue en juin 2011 à l’Université Stendhal-Grenoble 3, porte sur « Le scandale au théâtre dans les années 40 et 60 », montre en quoi le classicisme formel d’une pièce telle que *La Ville* vient « rattraper » le fond et atténuer la portée subversive que pouvait avoir le choix d’un sujet *a priori* sulfureux. Le sens de la mesure, le respect des bienséances, la pratique de la litote et les corrections apportées au texte attestent de la prudence avec laquelle le dramaturge concilie le thème de la religion avec celui de l’homosexualité, « *La Ville dont le prince est un enfant* : un scandale impossible ? », colloque *Lire Montherlant*, organisé par les Centres Écritures de la modernité (Sorbonne Nouvelle- Paris 3) et Traverses 19-21 (Grenoble 3-Stendhal), du 25 au 27 novembre 2010 à Paris 3 centre Censier et à la Maison de la Recherche, actes à paraître.

<sup>1828</sup> Jean Genet, *Miracle de la rose*, Gallimard, « Folio », 1946.

<sup>1829</sup> Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Gallimard, « Folio », 1948.

chasse aux *yaouleds* de l'écrivain dans le sud Marocain<sup>1830</sup>. Montherlant et son acolyte, l'écrivain Claude-Maurice Robert, avaient coutume d'affubler leurs proies de noms de fleurs tels que « Genêt de Médée<sup>1831</sup> » ou « Jasmin de Belcourt<sup>1832</sup> ». Le détournement du *topos* floral procure à l'auteur un plaisir d'autant plus intense qu'il le conduit à la fois à jouer et à cacher son jeu. Autrement dit, jouer avec le feu pour Montherlant consiste moins à souffler sur les braises qu'à se protéger d'un éventuel retour de flammes derrière des subterfuges ignifuges.

---

<sup>1830</sup> On ne peut pour cette raison cautionner les propos d'Emmanuel Pierrat, qui affirme que dans *La Rose de sable*, Montherlant « révèle les amours nouées avec des garçons du Maghreb », « Montherlant », *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, sous la direction de Didier Eribon, Larousse, 2003, p. 328, voir Annexe 14. Avant de conclure qu'il importe somme toute assez peu de savoir si Ram est un garçon ou une fille, Pierre Sipriot prend soin de se reporter aux observations de l'historien Claude Larquié. Ce dernier, dans un article paru dans *Preuves* en janvier 1969, s'appuie sur sa connaissance de la société marocaine pour démontrer que l'écrivain a « triché » sur le sexe de Ram : « Dans le Sud marocain, les prostituées sont en marge de la société patriarcale. Ram n'a pu se donner à un Français pour de l'argent avec l'accord du père. Si c'était un garçon, en revanche, il n'y avait pas de mal. », propos cités dans *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 424-425.

<sup>1831</sup> « À ces adolescents, ils donnent des noms de fleurs et de lieux : 'La rose épineuse de Blida', 'Le jasmin de Belcourt', 'Genêt de Médée', etc. », *ibid.*, p. 32.

<sup>1832</sup> *Ibid.*

## 6.7. JEUX FORAINS, JEUX DE MAINS, JEUX DE VILAINS

La place de choix accordée dans l'œuvre aux fêtes foraines atteste elle aussi du double jeu auquel s'adonne l'écrivain. Les kermesses sont en effet des villes éphémères dont les princes sont des enfants et les satyres des rois. Le terme *ville* s'avère particulièrement bien convenir à ces espaces clos, séparés du quotidien par une démarcation visible, allant du portique au panneau lumineux. La netteté des contours de la fête foraine en fait un microcosme ludique, au même titre que l'arène et le stade. Si elle répond, comme le carnaval, à un désir de contre-ordre, elle s'en démarque par sa délimitation, laquelle est moins temporelle que spatiale. La mascarade carnavalesque sollicite pour une durée donnée la participation de toute une communauté dans une sorte de fièvre communielle. La fête foraine, pour reprendre les mots de Jean Cazeneuve, présente « un aspect plus circonscrit, et aussi plus directement commercial<sup>1833</sup> » que le carnaval. Pour parvenir à leur fin, les « patrons<sup>1834</sup> » que sont Montherlant et Peyrefitte payent aux petits prolétaires qu'ils convoient une partie de baby-foot, une pomme d'amour ou un tour de manège. Les largesses intéressées de ces bienfaiteurs suspects les confortent dans leur position de maîtres du jeu, de princes au pays des vilains.

Cette munificence ne paraît pas déboucher, si l'on se fie bien entendu au silence des deux messieurs à ce sujet, sur des cérémonials sadomasochistes, telle la comédie des bottines que Rabour impose à Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*. S'agenouiller pour délayer, cirer et baiser les bottines de sa domestique est pour ce bourgeois « tiré à quatre épingles, rasé de frais et tout rose, ainsi qu'une poupée<sup>1835</sup> », le comble de l'humiliation et donc de la jouissance. Abusant du pouvoir que lui confère sa position pour soumettre Célestine aux règles de son petit jeu sournois<sup>1836</sup>, Rabour jouit à l'idée de pouvoir être à la botte de celle qu'il exploite quotidiennement. Dans les confidences qu'échangent Montherlant et Peyrefitte, le fait que les petits parigots des kermesses soient promus, en un coup de

---

<sup>1833</sup> Jean Cazeneuve, « La Fête foraine », *La Vie dans la société moderne*, Gallimard, 1982, p. 29-33, p. 29.

<sup>1834</sup> C'est comme cela, à en croire Roger Peyrefitte, que les deux chasseurs de fils de concierges et de petits voyous avaient pris l'habitude de se surnommer, *Propos secrets*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>1835</sup> Octave Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1836</sup> « – [...] C'est moi qui cirerai vos bottines, vos petites bottines, vos chères petites bottines... C'est moi qui les entretiendrai... Écoutez-bien... Chaque soir, avant de vous coucher, vous porterez vos bottines dans ma chambre... vous les placerez près du lit, sur une petite table, et, tous les matins, en venant ouvrir mes fenêtres... vous les reprendrez. », *ibid.*, p. 40.

baguette magique, au rang de *duchesse* ou d'*ambassadrice*<sup>1837</sup>, ne s'accompagne pas pour autant d'un désir de se vautrer dans la fange. Si l'excitation à l'idée de se frotter à la plèbe est manifeste chez un auteur bien né comme Montherlant, il serait abusif d'en arriver à la conclusion que son attirance pour les jeux populaires est motivée par un fantasme d'avilissement.

Outre que la féerie enfantine y côtoie le sordide, les kermesses sont un lieu dans lequel se manifeste le tiraillement de l'écrivain entre l'élitisme le plus éhonté et la tentation de s'immerger dans la foule pour goûter aux plaisirs simples. Pourtant, lorsqu'il est question de dramaturgie, la « mécanique foraine<sup>1838</sup> » est évoquée en termes dédaigneux. Elle est aux yeux de l'écrivain synonyme de facilité. Si, dans la préface de *Port-Royal*, il dit ne pas « rejeter<sup>1839</sup> » en bloc les ficelles que sont « le quiproquo, les déguisements, les coups de bâton<sup>1840</sup> » — procédés qu'on retrouvera soit dit en passant dans *La Mort qui fait le trottoir* —, il bannit de ses pièces le « tintamarre grossier<sup>1841</sup> ». Divertissement populaire par excellence, la fête foraine lui sert de repoussoir pour se poser comme le défenseur d'un théâtre « nuancé et sobre<sup>1842</sup> », peu enclin à satisfaire les envies primaires des spectateurs. À ceux qui en veulent pour leur argent et qui réclament des rebondissements à foison, Montherlant prescrirait plutôt, non sans condescendance, un tour de manège à la fête à Neu-Neu. Jouant la carte de l'échec auprès du grand public<sup>1843</sup>, il raille les attentes du Français moyen dans l'une des *marginalia* de *Fils de personne*, publiées quelques jours avant la représentation de la pièce, en décembre 1943 :

— Il n'y a pas d'action.

*Réponse.* — Et l'action intérieure ? Ce cri, « de l'action ! », appliqué à l'action théâtrale, est poussé par les mêmes qui réclament « de l'action ! » dans la vie. (Et ce besoin d'action, c'est-à-dire d'agitation, j'ai écrit maintes fois ce que je pensais.) Ces « mêmes » sont toujours des hommes, c'est-à-dire des frelons excités ; ils ignorent l'action intérieure, que n'ignorent pas les femmes, en cela bien supérieures à eux.<sup>1844</sup>

---

<sup>1837</sup> L'aide-cuisinier du restaurant 'Aux Ducs de Bourgogne' se métamorphose en « duchesse » et le petit Polonais en « ambassadrice de Pologne », voir notes accompagnant la lettre XXIX d'Henry de Montherlant à Roger Peyrefitte du 28 décembre 1939, *Correspondance*, p. 67-68.

<sup>1838</sup> Voir la « Préface » de *Port-Royal*, p. 841-849, p. 842.

<sup>1839</sup> *Ibid.*

<sup>1840</sup> *Ibid.*

<sup>1841</sup> *Ibid.*

<sup>1842</sup> *Ibid.*

<sup>1843</sup> André Blanc précise pourtant qu'en décembre 1943, date à laquelle la pièce est représentée au Théâtre Saint-Georges, dans une mise en scène de Pierre Dux, « l'accueil du public est plus favorable que celui de la critique », « *Fils de personne* », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 234-235.

<sup>1844</sup> *Fils de personne*, « Notes », p. 265-279, p. 273.

L'écrivain se gausse du besoin de mouvement de ses semblables, qui, exception faite des femmes — sensibilité oblige —, passent à côté de la complexité de ses personnages. Les spectateurs exigent qu'on déploie devant eux la grosse artillerie pour s'estimer rassasiés. Aux coups de théâtre balourds, l'écrivain oppose une *action intérieure*, elle aussi mouvementée car rythmée par les tergiversations des héros.

Les inconséquences de Ferrante, la virevolte finale de Ravier et l'instabilité déroutante de Georges Carrion auraient de quoi *remuer* les amateurs de sensations fortes, si ces derniers ne se décourageaient pas aussi facilement devant l'allure statique de son théâtre. S'en remettre au jugement du héros de *La Reine morte* revient à s'embarquer pour un tour de grand huit, tant Ferrante est capable, sous des dehors neurasthéniques, de passer d'un extrême à l'autre. À ceci près que dans cette pièce soumise à ce que Marie-Claude Hubert nomme très justement le « tragique de l'aléatoire<sup>1845</sup> », les décisions arbitraires du souverain ont pour Inès et pour lui-même des conséquences funestes. Il s'en faut de peu qu'Inès soit épargnée par ce monarque imprévisible. Les mouvements d'humeur de Ferrante, qui reconnaît volontiers avoir passé son existence « à monter et à descendre<sup>1846</sup> », n'ont, dans leur genre, rien à envier aux attractions vertigineuses des kermesses. Sans compter que les lucioles, ces bêtes « alternativement obscures et lumineuses<sup>1847</sup> » auxquelles se compare le roi, ressemblent aux guirlandes clignotantes des chapiteaux forains et aux « petites lumières [qui] s'allument et [qui] s'éteignent<sup>1848</sup> » sur les machines à sous.

Le dramaturge, qui se fixe pour principal objectif « l'exploration de l'homme<sup>1849</sup> », dans l'intention de saisir au plus près les moindres soubresauts de l'âme, situe son œuvre aux antipodes d'un théâtre aussi spectaculaire que prévisible. Adressant un pied de nez aux *techniciens* qui s'échinent à « construire mécaniquement une intrigue<sup>1850</sup> », l'écrivain affirme qu'il suffit qu'un caprice ou qu'une saute d'humeur se glisse dans l'engrenage pour le

<sup>1845</sup> Voir la préface de Marie-Claude Hubert dans *La Reine morte*, Gallimard, « Folio théâtre », 2006, p. 7-28, p. 22.

<sup>1846</sup> La référence biblique à l'échelle de Jacob à laquelle recourt Ferrante dans la scène VII de l'Acte III suggère un mouvement alternatif d'ascension et de descente, qui n'est pas sans faire penser à celui de certains manèges forains : FERRANTE : [...] Moi, toute ma vie, j'ai fait incessamment ce trajet ; tout le temps à monter et à descendre, de l'enfer aux cieux. [...], *La Reine morte*, p. 173.

<sup>1847</sup> Le page Dino Del Moro est chargé par le roi de cueillir des lucioles sous prétexte « qu'elles lui ressemblent : alternativement obscures et lumineuses, lumineuses et obscures. », *ibid.*, p. 158.

<sup>1848</sup> Voir *Le Fichier parisien*, p. 72 : « Mais soudain un automate explose en musique. Tous y accourent, comme des poulets quand la fermière jette la première poignée de grains. Clignement d'œil de rôdeuses sans pratique, les petites lumières s'allument et s'éteignent, pour personne, sur les appareils désertés ». Quelques pages avant, l'auteur avait déjà fait mention, à propos des appareils sur lesquels ont coutume de se ruer les enfants, de la « lueur (infernale) des petites ampoules électriques, engrillagées afin qu'elles ne s'envolent pas. », p. 69.

<sup>1849</sup> « Notes de théâtre », *Théâtre*, p. 1376.

<sup>1850</sup> *Ibid.*

dérégler. L'antimachinisme de Montherlant, que nous avons déjà évoqué, vaut donc aussi sur le plan dramaturgique. La mécanique trop bien huilée des pièces destinées à gaver le public de scènes étourdissantes l'agace profondément. Son intention est au contraire de prendre le spectateur à contre-pied. Par exemple, l'Infante de Navarre, dont l'orgueil retentit au cours du premier tableau de *La Reine morte*, disparaît contre toute attente à la fin du deuxième acte de la pièce. De la même manière, la confrontation entre le père et le fils, ayant pourtant lieu dès le premier acte<sup>1851</sup>, aboutit à une impasse et ne se reproduira plus au cours des deux actes suivants. Le discours qu'on attendrait d'un monarque et qui viserait à persuader Pedro de sacrifier son bonheur à la Raison d'État ne semble pas non plus intéresser le dramaturge.

Parce qu'elle incarne le triomphe du gigantisme sur la véritable grandeur, la *mécanique foraine* semble condenser l'ensemble des griefs retenus par Montherlant contre les divertissements proposés à ses congénères. Ce n'est d'ailleurs pas en termes élogieux que l'auteur des *Bestiaires* fait allusion à Luna-Park, royaume du mauvais goût. À aucun moment, l'écrivain, qui a fait de ce lieu l'un de ses terrains de chasse, ne fait allusion à la tradition aristocratique dans laquelle s'inscrivent pour une part les parcs de loisirs. Ces derniers sont les héritiers des foires marchandes du Moyen-Âge mais aussi des folies, ces vastes demeures autour desquelles la noblesse du XVIII<sup>e</sup> siècle installait de somptueux jardins remplis de décors éphémères<sup>1852</sup>. Que la plèbe se rue à Luna-Park, passe encore, mais que la famille d'Alban de Bricoule cautionne ce genre d'amusements alors qu'elle critique le mode de vie irréprochable du marquis de X., éleveur de taureaux en Camargue, c'en est trop :

On trouvait scandaleux que son grand nom fût imprimé sur des affiches de course ; on eût trouvé flatteur qu'il le fût sur celles de Luna-Park si, monnayant ce nom, et prêt à mettre sur ses cartes de visite : 'homme du monde', il eût jugé le concours de la plus belle cuisse de Paris.<sup>1853</sup>

La pique qu'adresse l'écrivain à cet *amusement park*<sup>1854</sup>, qui ouvre à Paris en 1909, trahit son inquiétude à l'idée de voir s'implanter des parcs gigantesques où *il faut* s'amuser<sup>1855</sup>.

<sup>1851</sup> Voir *La Reine morte*, Acte I, scène III, p. 111-116.

<sup>1852</sup> Voir Sébastien Roffat, « Parc d'attraction », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 596-597.

<sup>1853</sup> *Les Bestiaires*, p. 387.

<sup>1854</sup> Sébastien Roffat rappelle en effet que le Luna-Park qui ouvre à Porte-Maillot en 1909 est aménagé sur le modèle du Luna-Park de Coney Island, *amusement park* ouvert en 1903. Il s'agit de construire en France « un véritable parc d'attraction avec un *water chute*, un 'saut du Niagara', des montagnes russes, une roue diabolique et une rivière mystérieuse. », *op. cit.*, p. 596-597.

<sup>1855</sup> L'histoire du passage des foires marchandes du Moyen-Âge aux parcs de loisirs est pour l'historien et l'urbaniste Gilles-Antoine Langlois l'occasion de mesurer « les effets du passage des siècles, depuis le commerce où l'on introduit des loisirs jusqu'aux loisirs où l'on introduit du commerce. », *Jours de fête de Tivoli à Eurodisneyland*, « Syros Alternatives », 1992, p. 13.



En dépit des apparences, c'est peut-être la même crainte qui habite l'auteur de *Pierrot mon ami*, roman publié en 1942. Raymond Queneau rebaptise le Luna-Park de Neuilly en *L'Uni-Park*<sup>1856</sup>, univers totalement fermé sur lui-même et accessible à tous ceux qui ont quelques sous en poche. L'incendie final, réduisant cet édifice colossal à un « champ de charbon et de cendres »<sup>1857</sup>, oblige à nuancer l'hypothèse selon laquelle ce roman serait un appel au désengagement et à l'évasion, un éloge des temples ludiques destinés à sortir les Français de la morosité<sup>1858</sup>. Une menace de mort pèse sur ce jardin des plaisirs, comme l'atteste le voisinage d'un monument funéraire, inspiré de la chapelle Saint-Ferdinand. Mais, pour en revenir à l'extrait des *Bestiaires* dans lequel il est fait mention de Luna-Park, il s'agit surtout pour Montherlant de pointer le snobisme des parents d'Alban. Obnubilés par le *qu'en dira-t-on*, les Bricoule s'offusquent qu'un marquis normalement constitué ne joue pas de sa haute naissance pour se faire valoir. Du moment que ce cousin éloigné tire parti de sa particule, rien ne s'oppose selon eux à ce qu'il tâte de la cuisse ou à ce qu'il préside la fête de la saucisse.

L'élitisme farouche et l'anti-machinisme dédaigneux qu'affecte l'écrivain méritent cependant d'être nuancés, comme le prouve sa fascination amusée à l'égard des inventions délirantes exposées dans les fêtes foraines. C'est aux dynamomètres, ces « machines à mesurer la force »<sup>1859</sup>, qu'Antonin, dans *La Relève du matin*, compare son orgueil. « Plus on avait frappé dessus, plus il est monté haut »<sup>1860</sup>, déclare-t-il à Gérard dans l'intention de prouver à son camarade qu'il a travaillé d'arrache-pied pour compenser le fait de ne pas s'être engagé dans la guerre. Il n'est pas étonnant de voir l'un des héros de Montherlant s'en remettre religieusement à ces drôles d'engins censés quantifier de manière indiscutable sa virilité naissante. À l'instar des « appareils de football »<sup>1861</sup> qu'on voit dans les kermesses, ces machines permettent malheureusement aussi à chacun de mesurer « les progrès en soi de la sénilité »<sup>1862</sup>. Le traditionnel dynamomètre des fêtes foraines, exigeant qu'on frappe du poing

<sup>1856</sup> Sur les visites de Raymond Queneau à Luna-Park en 1941 et sur les notes abondantes qu'il prend au sujet de la topographie, des employés et des attractions du parc, on se reportera à la « notice » de *Pierrot mon ami* (1942) rédigée par Gilbert Pestureau, *Romans I, Œuvres complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1699-1717.

<sup>1857</sup> Raymond Queneau, *Pierrot mon ami* (1942), *ibid.*, p. 1093-1234, p. 1189.

<sup>1858</sup> Récusant l'idée selon laquelle *Pierrot mon ami* serait un récit totalement détaché de la réalité et des angoisses du présent, Michel Bigot montre que l'incendie de l'Uni-Park peut-être perçu non seulement comme « une métaphore du conflit mondial » mais aussi comme un geste « purificateur » visant à détruire un Eden de carton-pâte, voir *Pierrot mon ami de Raymond Queneau (Essai et Dossier)*, « Folio », foliothèque n° 80, 1999, voir p. 22 et p. 99.

<sup>1859</sup> « Dialogue avec Gérard », *La Relève du matin*, p. 143-169, p. 152.

<sup>1860</sup> *Ibid.*

<sup>1861</sup> *Le Fichier parisien*, p. 69.

<sup>1862</sup> *Ibid.*

pour mesurer sa force, réveille chez les petits et les grands le désir de gonfler les biceps et de charrier au passage le gringalet qui ne fait pas monter l'aiguille. Dans *Fêtes foraines*, ouvrage publié en 1954, Pierre Mac Orlan et le photographe Marcel Bovis ne manquent pas de faire figurer aux côtés du tir scientifique ce testeur de testostérone aux pouvoirs magiques. Rares sont ceux qui n'apercevront pas au cours de leur déambulation un pauvre imbécile taper dans l'espoir de « décrocher un contrepoids capable de laisser choir sur la tête des passants un tas d'astres empilés comme des plats sonores sur la voie lactée en fête.<sup>1863</sup> »

Près de trente ans après *La Relève du matin*, la fête foraine est loin d'être délaissée par Montherlant. Les ballons de baudruche lui servent en effet de métaphore pour décrire la folie des grandeurs de ceux qui, comme Malatesta, « périssent pour s'être trop gonflés.<sup>1864</sup> » Mais c'est au début de *La Rose de sable* que l'allusion aux gonfleurs de ballons des kermesses est la plus explicite. Mme Auligny, bouffie de frustrations, farcit la tête de son fils Lucien de rêves chimériques afin qu'il tente sa chance dans l'armée :

Le gonfling auquel se livra alors, sur la personne de son fils, Mme Auligny, mérite de rester comme un modèle du genre. On voit ce mot de 'gonfling' écrit sur des baraques foraines, où le jeu consiste à gonfler à force de bras des baudruches et c'est à celui qui, le premier, fera éclater la sienne : il ne manque sur les baudruches que des noms de littérateurs en vogue.<sup>1865</sup>

L'analogie entre les baudruches prêtes à éclater et les écrivains mégalomanes ramène la vie littéraire à une compétition puérile au cours de laquelle les participants bombent le torse pour évincer leurs concurrents. La gloriole des littérateurs du moment et les cérémonies de remise de décorations pour lesquelles se damnerait la mère de Lucien sont aussi bruyantes et dérisoires que l'air qui s'échappe d'un ballon de baudruche. On ne peut que saluer, par contraste, la capacité d'un étourneau comme Serge à fuir l'esprit de sérieux et à « dégonfl[er] toute possibilité de pathétique, comme une piqure d'épingle dégonfle un ballon.<sup>1866</sup> » Voué à moisir au pied des manèges, le ballon crevé serait, après la poussière<sup>1867</sup>, le château de sable recouvert par la marée<sup>1868</sup> et le cadavre rongé par les vers<sup>1869</sup>, un clin d'œil amusé au *topos* des vanités.

<sup>1863</sup> Pierre Mac Orlan, « Dynamomètre », *Fêtes foraines* (1954), illustré de photographies de Marcel Bovis, Éditions Hoëbeke, 1990. p. 34-35. Les poèmes de Pierre Mac Orlan sont extraits de *Poésies complémentaires complètes*.

<sup>1864</sup> *Malatesta*, p. 398.

<sup>1865</sup> *La Rose de sable*, p. 38.

<sup>1866</sup> *Les Garçons*, p. 535.

<sup>1867</sup> On pense en particulier à *Va jouer avec cette poussière*, titre choisi par l'auteur pour l'un des volumes de ses *Carnets*, publié en 1961.

<sup>1868</sup> On pourra se reporter par exemple à la description qu'il fait de la vermine qui ronge le cadavre de l'archevêque de Séville dans un tableau de Valdès Leal, intitulé *Finis Gloria mundi*, voir « La Balance et le ver », (1944), *Textes sous une occupation*, p. 1559-1567.

Mais la fête foraine, en raison même de son décor de carton-pâte et du *populo* qu'elle attire, s'avère un défouloir idéal pour l'homme de goût, tenté à l'idée de faire en cachette quelques petits écarts. De même que le monarque sentencieux de *La Reine morte* reconnaît son faible pour les « canailles<sup>1870</sup> », le gentilhomme des *Carnets*, jouant de la porosité entre culture populaire et culture savante, ne se prive pas de passer, en quelques lignes, du chapitre XXXIV de *L'Ecclésiastique*<sup>1871</sup> à la Foire des Invalides du 29 mai 1935 :

Sur les tréteaux, les mineures trémoussantes.  
La bonne tête d'un montreur de chiens savants.  
Hormis un des boniments, graveleux, tout le reste était honnête. Une atmosphère d'honnêteté et de gaieté. Pas de haine visible. Pas d'étrangers : les Français réduits à eux-mêmes.  
Le regard dont le chimpanzé regarde la femme qui danse.  
O surprise ! je ne vois rien qui me choque.  
[...] <sup>1872</sup>

Outre qu'elle relève du fantasme et de l'imagerie d'Épinal, la description qui est faite du peuple, bon vivant et franc du collier, nous conforte dans l'idée que la duperie et la sincérité, la ruse et l'émotion, ne s'excluent en rien chez Montherlant. C'est sur fond d'imposture généralisée, de chausse-trappes et de discours mensongers que l'honnêteté et la simplicité du petit peuple ressortent avec le plus d'intensité. Plus enclin à s'encanailler, à pactiser avec les bas-fonds qu'à se dissoudre dans la médiocrité bien-pensante, l'auteur affirme que les balivernes des charlatans et les déhanchements des danseuses, susceptibles de choquer le bourgeois, ne l'offusquent guère. L'allusion faussement ingénue aux « fleurs pâles et grignotées comme des visages de Paris<sup>1873</sup> », qu'on cueille une fois le spectacle terminé, rappellera aux lecteurs de la *Correspondance* que l'écrivain a fait des kermesses l'un de ses terrains de prédation favoris.

La fête foraine ne serait pas considérée comme un lieu de sexualité débridée si elle n'offrait pas à ses visiteurs un cadre propice à l'étourdissement, au rire et à la transgression. Roger Caillois fait de ce lieu la manifestation la plus éclatante de l'*ilinx*, catégorie de jeux menant le sujet à un « état centrifuge de fuite et d'échappée où le corps ne retrouve qu'avec peine son assiette et la perception sa netteté.<sup>1874</sup> » Cet affolement des sens est favorisé par une atmosphère saturée de bruits assourdissants, de couleurs criardes et d'effluves suspectes. « Et

---

<sup>1869</sup> Pierre Duroisin précise que l'écrivain a pu trouver l'image du château de sable, chez Sénèque, chez Nietzsche ou encore dans *L'Iliade*, *Montherlant et l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1870</sup> « Ferrante est une canaille, qui aime les canailles et qui l'avoue. », *La Reine morte*, p. 193.

<sup>1871</sup> *Carnet XXIX* (1935), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1159-1176, p. 1169.

<sup>1872</sup> *Ibid.*, p. 1168.

<sup>1873</sup> *Ibid.*, p. 1169.

<sup>1874</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 69.

partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête<sup>1875</sup> », peut-on lire dans « Le vieux saltimbanque » de Charles Baudelaire. Quant à Marcel Bovis, évoquant avec nostalgie l'ouverture de la Foire du Trône, il se souvient s'être enivré de l'odeur « des gaufres, des croustillons hollandais<sup>1876</sup> » mais aussi de celle « de la poudre des tirs et des éclairs de magnésium, mélangés aux relents douteux issus des ménageries.<sup>1877</sup> » C'est dans des termes assez proches que le romancier des *Garçons* décrit les relents grisants et nauséabonds qu'exhale la fête foraine dans laquelle pénètrent les deux collégiens : « Une odeur de pet, de pied, de frites, de pralines empoisonnées se mêlait à une odeur de dent gâtée, qui était l'odeur de la poudre des stands de tir<sup>1878</sup> ». Le fumet suspect s'échappant des stands autour desquels gravite une faune interlope a de quoi aguicher les pensionnaires du Parc, bien plus habitués à humer les parfums de l'encre et de l'encens. Notons que la « légère odeur de linge pas très propre, à la fois sacrée et un peu douteuse<sup>1879</sup> » des aubes embaumant la sueur a déjà éveillé la sensualité des collégiens. Sous des dehors impeccables, l'internat catholique a offert à ses élèves quelques années de « bacchanale organisée<sup>1880</sup> », formule qui pourrait tout aussi bien servir à souligner le caractère dionysiaque des fêtes foraines.

La dizaine de « morceaux de réglisse<sup>1881</sup> » que Serge s'empresse d'acheter et la « pâte sucrée que le vendeur étire et modèle avec ses mains<sup>1882</sup> » contribuent à faire de la fête foraine un lieu de frénésie alimentaire. Faute de pouvoir sculpter le marbre, les forains travaillent la guimauve, pâte gélatineuse et peu coûteuse. Non seulement cette dernière se prépare avec les mains, mais elle se dévore avec les doigts, sans façon. L'écrivain, qui a pourtant déclaré la guerre à la guimauve sentimentale, qualifiée de « bouillie pour chats<sup>1883</sup> » dans *Les Jeunes Filles*, ferait donc une exception pour cette friandise vite engloutie. « C'est

<sup>1875</sup> Charles Baudelaire, « Le vieux saltimbanque », *Le Spleen de Paris* (1869), *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 247-249.

<sup>1876</sup> Voir « Souvenirs », texte écrit par Marcel Bovis en guise d'introduction aux *Fêtes foraines*, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>1877</sup> *Ibid.*

<sup>1878</sup> *Les Garçons*, p. 536.

<sup>1879</sup> *Ibid.*, p. 740 : « Ceux qui étaient assis au bord de l'allée centrale baignaient pendant quelques instants dans l'odeur des aubes, que les plus raffinés de la Protection aimaient : c'était une légère odeur de linge pas très propre, à la fois sacrée et un peu douteuse, qui par là était bien l'odeur du collège. Quand, l'été, on voyait celui qui essuyait ses paumes en sueur sur ses cuisses revêtues de l'aube, ou, mieux encore, celui qui essuyait son visage en sueur avec une des manches de son aube, on comprenait pourquoi l'odeur des aubes était un peu douteuse. »

<sup>1880</sup> *Ibid.*, p. 782.

<sup>1881</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>1882</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>1883</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 975.

dégoûtant, mais c'est bon<sup>1884</sup> », assure le plus jeune des deux garçons, pressé de jouer avec cette confiserie aussi souple que les « élastoches<sup>1885</sup> » qu'il a coutume d'entortiller. Il n'est pas exclu que l'écrivain, profondément marqué par sa lecture de *Quo Vadis*, ait vu dans la profusion de victuailles bon marché exposées sur les stands des forains une résurgence populacière des orgies néroniennes<sup>1886</sup>. Concentré de tout ce qui procure des frissons et fait tourner la tête, la fête foraine invite expressément chaque visiteur à baisser la garde et à laisser libre cours aux pulsions régressives qu'il a coutume de réfréner. L'épisode du Palace de la rigolade, attraction de L'Uni-Park grâce à laquelle les héros de *Pierrot mon ami* espèrent pouvoir se rincer l'œil, est à cet égard très parlant. On y voit Pierrot, Petit Pouce et Paradis aider gracieusement quelques « poulettes<sup>1887</sup> » à déjouer les pièges d'une cabane aux escaliers incertains :

Pour les hommes, il suffisait d'un coup de main, mais quand s'approchait une femme effrayée par ce passage difficile, on la saisissait par les poignets, on la tirait, on l'attirait et finalement on la collait sur une bouche d'air qui lui gonflait les jupes, premier régal pour les philosophes si l'envol découvrait suffisamment de la cuisine.<sup>1888</sup>

Les bonnes manières et les beaux discours n'ont pas plus leur place au Palace de la rigolade qu'au stand des autos tamponneuses, où « tout le jeu consist[e] à tamponner les femmes seules.<sup>1889</sup> »

Ce genre de ruses n'aurait pas déplu à Montherlant, friand de farces potaches. Montherlant et Peyrefitte se réjouissent de la désinhibition régnant dans les kermesses, lieux sacrés de la pédérastie qu'ils baptisent *kaaba* ou *ka*<sup>1890</sup>. L'orgie de garçonnets que ces fêtes foraines représentent à leurs yeux est d'ailleurs suggérée par l'une des cartes postales que Montherlant, de passage à Londres, aurait envoyée à Peyrefitte en septembre 1938 :

Elle représente une miniature chinoise de l'époque Ming (*British Museum*) : 'The hundred children (a Puppet show)' — 'Les cent enfants (spectacles de marionnettes).' Ce sont, non pas cent, mais trois petits garçons, qui jouent avec des marionnettes sur une large table basse ; deux camarades les

<sup>1884</sup> *Ibid.*

<sup>1885</sup> *La Ville*, p. 698.

<sup>1886</sup> Le dialogue entre Alban et Serge, qui suit la séance de tripotage auxquels s'adonnent, dans l'obscurité, les pensionnaires du Parc pendant l'intervention de la Ligue aérienne, irait dans ce sens dans la mesure où elle atteste à quel point la scène d'orgie figurant dans le roman d'Henryk Sienkiewicz a durablement marqué notre auteur : « — Comme ils se tiennent ! Je finirai par croire que la direction tout entière est complice. On dirait la scène de l'orgie dans *Quo vadis*. Tu as lu *Quo vadis* ?/ — Bien sûr. », *Les Garçons*, p. 666.

<sup>1887</sup> Raymond Queneau, *Pierrot mon ami*, *op. cit.*, p. 1098.

<sup>1888</sup> *Ibid.*, p. 1099.

<sup>1889</sup> *Ibid.*, p. 1104.

<sup>1890</sup> « Nous appelions les kermesses des 'kaabas'. La 'kaaba' tout court était la kermesse Berlitz, boulevard des Capucines, qui nous valut nos meilleures et nos plus nombreuses rencontres. », voir *Correspondance*, note (2), p. 42.

regardent et un sixième, près d'un tambour, tient des claquettes. On ne pouvait mieux évoquer les endroits où nous passions une partie de nos après-midi — les miens, dérobés au travail du Quai d'Orsay : c'étaient les kermesses parisiennes, avec leur 'baby-foot' et autres jeux, champ idéal de la 'chasse aux garçons'.<sup>1891</sup>

Parce qu'elle donne un aperçu des jeux auxquels les deux hommes se prêtaient, cette illustration, trop gentille pour ne pas faire écho aux jeux interdits des faunes, est décryptée par Peyrefitte au seuil de la *Correspondance*. La jouissance que procure aux épistoliers le détournement de cette image bon enfant viendrait ainsi illustrer l'une des réflexions de Roland Barthes sur le plaisir qu'il y a à « noircir » un texte. Ce plaisir est d'autant plus facile que « l'histoire est racontée d'une façon bienséante, bien disante, sur un ton confit<sup>1892</sup> ».

On se souvient également de la séance de lecture des *Vacances* à laquelle le libertin des *Jeunes Filles* conviait, soi-disant en toute innocence, la jeune Solange. Les séances de pelotage des petits garçons modèles de Notre-Dame du Parc, château de Fleurville de la débauche, procèdent du même jeu de retournement du mièvre en scabreux. Les polissonneries des collégiens des *Garçons* restent néanmoins bien timides en comparaison des jeux obscènes auxquels se livrent les adolescents de bonne famille d'*Histoire de l'œil*. L'intertexte ségurien se décèle à plusieurs reprises dans ce récit de Georges Bataille publié en 1967. Dans *Pitié pour les femmes*, la longue séquence consacrée à la préparation du thé pouvait déjà se lire comme une variation coquine sur le thème enfantin du jeu de dînette, cher à l'auteur des *Malheurs de Sophie*. Le premier chapitre du roman de Georges Bataille relatant la manière dont Simone trempe son derrière « dans une assiette de lait destinée au chat<sup>1893</sup> » en est le retournement pervers. Cela n'enlève rien au fait qu'il y a chez Montherlant un plaisir tangible, sinon à salir effrontément, du moins à cochonner un peu les œuvres de la littérature dite *enfantine*. On pense aux belles histoires de la comtesse de Ségur mais aussi aux apologues des *Lettres de mon moulin*<sup>1894</sup>. « Bientôt sonnera l'heure du berger<sup>1895</sup> », prédit non sans aigreur la vieille fille de *Celles qu'on prend dans ses bras*. Elle sait que Ravier, plus prédateur que

<sup>1891</sup> Voir l'introduction de Roger Peyrefitte, « Les après-midi de deux faunes », *Correspondance*, p. 7-10, p. 7-8. La carte postale dont il est ici question n'a pas été reproduite.

<sup>1892</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 44 : « Plus une histoire est racontée de façon bienséante, bien disante, sans malice, sur un ton confit, plus il est facile de la retourner, de la noircir, de la lire à l'envers (Mme de Ségur lue par Sade). Ce renversement, étant une pure production, développe superbement le plaisir du texte. »

<sup>1893</sup> Georges Bataille, voir le premier chapitre d'*Histoire de l'œil*, « L'œil de chat », op. cit., p. 89-94.

<sup>1894</sup> Précisons toutefois que *Les Lettres de mon moulin*, sur lesquelles repose en grande partie la notoriété d'Alphonse Daudet, « vedette de l'école républicaine », n'étaient pas « originellement destinées à un public enfantin », tout comme *Le Petit Chose* et *Tartarin de Tarascon*. Voir à ce sujet la Présentation d'Anne-Simone Dufief dans Alphonse Daudet, *Romans, contes, récits*, Omnibus, 1997, p. I-XVII.

<sup>1895</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 620. Cette réplique inachevée suffit à évoquer l'histoire bien connue de la brave chevette de M. Seguin, qui, « après avoir vaillamment combattu le loup toute la nuit, s'allongea par terre dans sa belle fourrure blanche toute tachée de sang pour se laisser manger », *La Chèvre de Monsieur Seguin*, dans *Romans, contes, récits*, op. cit., p. 926-931, p. 931.

protecteur, ne tardera pas à faire fi de ses nobles principes. Le séducteur ôtera son masque de berger et réclamera son dû auprès de la jeune Christine. La référence à Daudet se voit confirmée et explicitée dans le troisième acte de la pièce. Contrainte de solliciter l'aide financière du riche antiquaire pour sortir son père de l'embarras, la jeune femme sent que l'avenir lui réserve le même sort que la septième et dernière chèvre de Monsieur Seguin :

MADemoiselle ANDRIOT : Il fera l'impossible, ma petite. Et il n'abusera pas de cette situation, croyez-le.

CHRISTINE : Oh ! Qu'il en abuse ou non ! Nous autres femmes, il faut toujours en arriver là : allez, j'ai compris maintenant. La petite chèvre, qui s'est battue toute la nuit...<sup>1896</sup>

La lecture grivoise de la nouvelle d'Alphonse Daudet à laquelle nous convie le dramaturge se double d'une morale grinçante. Quelques billets suffisent à réduire à néant la résistance de Christine. Cette dernière se trouve dans la même situation que la *bergère* – autre écho à *La Chèvre de Monsieur Seguin* – achetée par l'un des clients de Ravier, pour le simple plaisir de l'essayer.

Pour en revenir à la carte postale que Montherlant envoie à Roger Peyrefitte, la délectation à l'idée de souiller un décor dont l'innocence confine à la mièvrerie se combine à celui de faire un détour par la Chine de l'ère Ming pour évoquer les stands crasseux du boulevard Sébastopol. La pêche aux poulbots perdrait de son piquant si elle ne contraignait pas ses adeptes à quitter les beaux quartiers pour pénétrer dans des lieux que l'aristocrate du *Fichier parisien* qualifie d'« ignobles<sup>1897</sup> ». Il n'est pas impossible que l'expéditeur et le destinataire de la carte se soient identifiés aux marionnettistes s'affairant à manipuler de petites poupées. Le rapprochement que semble établir Peyrefitte entre les marionnettes et le *baby-foot* des fêtes foraines tient au fait qu'il s'agit dans les deux cas de modèles réduits et de jeux de mains, avec toutes les connotations sexuelles que cela comporte. Parce qu'elles la systématisent et la poussent à l'extrême, les lettres échangées avec Peyrefitte pointent l'équivocité de l'œuvre de Montherlant, où le discours candide et le discours lubrique se donnent à entendre simultanément.

Dès lors, l'épisode du thé chez les Dandillot, durant lequel Costals invite Solange à tendre l'oreille pour percevoir les « mille petits bruits de la cuisine<sup>1898</sup> », peut être lu comme une allusion, même inconsciente de la part de l'auteur, à la complexité de sa propre écriture.

---

<sup>1896</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 651.

<sup>1897</sup> « Le boulevard Rochechouart et le boulevard Clichy sont, je pense, un des lieux les plus ignobles de Paris. », *Le Fichier parisien*, p. 98.

<sup>1898</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1124.

Le « *don d'attention*<sup>1899</sup> », qui est, d'après le héros des *Jeunes Filles*, l'un des talents que doit cultiver tout écrivain, nous paraît aussi être l'une des qualités requises pour la lecture d'une œuvre loin d'être simple et *monologique*. C'est pourtant l'adjectif que Barthes, en 1966, emploie au sujet de Montherlant. La bipartition, certes ludique, que propose Barthes dans ses notes classe en effet Montherlant parmi les représentants d'un discours univoque et linéaire, aux côtés de Racine, de Valéry, de Taine, de Quinet, de Beethoven, des acteurs du Français et même de Johnny Halliday. Proust, Corneille, Sade, Joyce, Bach et le chanteur Antoine se situeraient du côté du *poly*, du double, du multiple<sup>1900</sup>. Par delà son caractère subjectif et arbitraire, clairement assumé, la classification de Roland Barthes illustre assez bien la réputation d'écrivain vieille-France dont jouit dans les années soixante<sup>1901</sup>, et encore aujourd'hui, l'auteur de *La Reine morte*.

Le mélange de bonhomie et de friponnerie avec lequel est traitée la fête foraine dans l'œuvre nous incite à montrer que les textes de Montherlant se prêtent à plusieurs niveaux de lecture. Les arrière-pensées crapuleuses du satyre ne parviennent pas, selon nous, à étouffer totalement sa nostalgie sincère pour la fraîcheur féerique de l'enfance. Le fantasme d'un monde immuable, éclairant l'intérêt de l'écrivain pour les jeux traditionnels et les carnivals, mérite aussi d'être souligné à propos des fêtes foraines, à l'origine nomades et cycliques. Les

<sup>1899</sup> Le deuxième étant le « don de l'image », *ibid.*

<sup>1900</sup> Maria O'Sullivan (Université d'Oxford) a mentionné ce classement bipartite, consultable dans les Archives Barthes de la BNF, lors d'une communication intitulée « Barthes, le paragrammatisme et le discours de l'histoire », prononcée le 21/01/2012 dans le cadre du Séminaire Barthes 2011-2012 ITEM-CNRS organisé par Claude Coste et Éric Marty à l'ENS. Voir « Notes sur *Le Discours de l'Histoire* », Séminaire EPHE 1966-1967, dans la dernière section (Les anagrammes de Saussure), dans la première partie du séminaire (La Linguistique du Discours) p. 40-41 :

« A – une écriture dialogique, stéréophonique, polygrammatique (ou paragrammatique), double (ou multiple), bi-voque, tabulaire, ménipéenne, carnavalesque, dont l'espace est le deux.

B – une écriture monologique, monophonique, monogrammatique, simple, univoque, linéaire, logique, épique, scientifique, descriptive, théologique, dont l'espace est le 1 (l'indivis).

Donc deux grands territoires, deux pôles graphiques, celui de la Science, de la Théologie, de la Voix unique, et celui de la Ménippe, de la Voix multiple. Les auteurs se répartissent à peu près immédiatement et infailliblement. Citons en vrac :

a) du côté des *Mono* : Racine, Valéry, Montherlant, Taine, Quinet, Beethoven, la musique sérielle, les acteurs du Français...

b) du côté des *Stéréo*, ou *Poly* : Corneille, Sade, Michelet, Lautréamont, Joyce, Proust, Klossowski, Bach, Stravinski, Charlie Chaplin, Jean Gabin est mono, Juvet poly. Braque, *mono* ≠ Picasso, *Poly* – Johnny Halliday est monologique, Antoine est dialogique etc. »

<sup>1901</sup> Quelques années avant, en 1954, Roland Barthes, enthousiasmé par la représentation de *Mère Courage* du Berliner Ensemble, « communique aussitôt la nouvelle aux lecteurs de *France-Observateur* : il existe un théâtre à la hauteur de ce temps. 'Extasions-nous un peu moins sur Eschyle ou Shakespeare, et occupons-nous davantage de Brecht'. La scène peut grâce à ce dernier échapper à l'alternative stérile dans laquelle elle est enfermée : un théâtre 'rétrograde' – Claudel, Montherlant, Anouilh sont nommément visés – qui 'consacre un ordre oppresseur' et un théâtre progressiste – Georges Soria, Roger Vailland – malheureusement incapable de s'élever au-dessus de la 'prédication'. », Jeanyves Guérin, *Art nouveau ou homme nouveau, Modernité et progressisme dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, 2002, p. 297-298.



« cinq ou six baraques<sup>1902</sup> » autour desquelles se promènent Serge et Alban ont ceci de rassurant qu'elles resurgissent à intervalles réguliers, fidèles à elles-mêmes. *Fêtes de toujours*, c'est comme cela que l'écrivain, charmé par les « poignées gluantes<sup>1903</sup> » des machines à peluches, tend à se représenter les foires où s'ébaudit le bon peuple.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, époque servant de toile de fond aux *Garçons*, la fête foraine est encore préservée du *toujours plus vite, toujours plus fou, toujours plus fort*. En dépit de la modernisation inévitable de bon nombre de ses attractions, ce lieu de divertissement continue aujourd'hui à opposer conservateurs et réformateurs. C'est en tout cas la réflexion amusée qu'on peut se faire après avoir lu le débat animé entre Marsou et Bandelmas dans *Foraine*, roman de Paul Fournel publié en 1999. Bandelmas est persuadé que le numéro de grosse dame de son camarade n'a pas eu le succès escompté parce qu'il trahissait l'esprit forain et ressemblait davantage à « un truc pour la télé ou pour le ciné<sup>1904</sup> ». De son côté, Marsou estime qu'il est grand temps de donner un coup de jeune à « la bonne vieille fête à papa<sup>1905</sup> », menacée de s'éteindre si « on ne la chatouille pas un peu.<sup>1906</sup> » Le rituel de l'arrivée des camions et de l'installation des manèges, voués à redonner vie, trois jours durant, à un village engourdi, ne signifie donc pas pour autant que la fête foraine est figée dans le temps et à l'abri de tout changement. L'historien Gilles-Antoine Langlois fait tout de même remarquer que les attractions modernes sont, dans l'ensemble, déclinées à partir « des bases mécaniques et des amusements simples d'autrefois : le manège (tourner), la balançoire (voler), la montagne russe (glisser).<sup>1907</sup> » S'il ne faut pas minorer le goût de Montherlant pour les dérapages – contrôlés – et la hauteur des cimes, l'infinitif *tourner* est celui qui siérait le plus à la conception qu'il se fait des attractions foraines et des jeux en général. Lieu où s'impose d'emblée la figure du cercle, de la roue, la fête foraine entre en résonance avec sa conception cyclique de l'Histoire et son opiniâtreté à se définir comme un écrivain inactuel.

Le sous-titre de *Celles qu'on prend dans ses bras*, assimilant les amoureux aux « chevaux de bois dans les manèges forains<sup>1908</sup> », témoigne de la volonté de faire se rencontrer au sein d'une même œuvre ce que Roland Barthes nomme, à propos de Sade, des

---

<sup>1902</sup> *Les Garçons*, p. 535.

<sup>1903</sup> *Le Fichier parisien*, p. 72.

<sup>1904</sup> Paul Fournel, *Foraine*, Éditions du Seuil, 1999, p. 56.

<sup>1905</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1906</sup> *Ibid.*

<sup>1907</sup> Gilles-Antoine Langlois, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1908</sup> MADEMOISELLE ANDRIOT : [...] Mais c'est si triste, ces êtres qui sont sans cesse à se poursuivre les uns les autres, et à ne se rattraper jamais, comme les chevaux de bois dans les manèges forains. », *Celles qu'on prend dans ses bras* ou *Les Chevaux de bois*, p. 637.

« codes antipathiques<sup>1909</sup> », *a priori* exclusifs l'un de l'autre. Le lecteur décèlera un arrière-goût de fête foraine dans cette pièce aux accents raciniens, « qui pourrait être écrite en alexandrins<sup>1910</sup> », et dans laquelle les acteurs sont censés se mouvoir « parmi les colonnes, les torses sculptés.<sup>1911</sup> » La « petite pomme d'api<sup>1912</sup> » ronde et appétissante à laquelle se compare Christine a des allures de pomme d'amour, dans laquelle un fin gourmet comme Ravier finira par croquer goulûment. Ce riche antiquaire, vivant dans une « *pièce monumentale, avec des colonnes de marbres*<sup>1913</sup> », désire avidement la jeune Christine, en raison même de sa vulgarité et de son manque d'éducation. De la même façon, le fauteuil « faux à crier<sup>1914</sup> » que les personnages pourtant raffinés tripotent<sup>1915</sup> à tour de rôle fait figure d'attraction, de bête de foire. Alors que tout chez lui respire le grand style et le bon goût, Monsieur le Vadey ne peut détacher son regard de cette bergère, dont il déplore pourtant la « grossièreté de l'attache<sup>1916</sup> ».

La touche de mauvais goût que Ravier et son client souhaitent ajouter à leur existence, sans doute pour se donner des sensations fortes, n'est pas sans lien avec la griserie que procure à notre auteur la fréquentation de la faune des kermesses. Tous les écarts sont permis, du moment que la touche en question ne fasse pas tache et ne déteigne pas sur le reste. Cette notion d'*écart*<sup>1917</sup>, qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on se penche sur les goûts et les dégoûts de Montherlant en matière de jeux, éclaire aussi la réception de l'œuvre, les rapports entre l'écrivain et son public. D'abord parce que l'autoportrait de l'auteur en joueur se construit en négatif, par opposition à toute une série de figures associées au labeur, à l'ambition et à l'épargne. Ensuite parce que l'image publique de l'auteur se voit lézardée par la déception, l'incompréhension, voire l'indignation qu'ont pu susciter ses prises de position sous l'Occupation et ses pratiques sexuelles. C'est moins les comportements en soi de l'écrivain qui sont condamnés que l'écart entre ce qu'on attendait, ce qu'on espérait de lui en lisant ses œuvres et la réalité des faits. Outre qu'elles trahissent la vulnérabilité d'une posture fondée

<sup>1909</sup> « Sade : le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact, des néologismes pompeux et dérisoires sont créés, des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire. », Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 14.

<sup>1910</sup> Voir « Notes » (1951), *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 659-666, p. 659.

<sup>1911</sup> *Ibid.*

<sup>1912</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>1913</sup> Voir la didascalie inaugurale de la pièce : « [...] Pièce monumentale, avec colonnes de marbre, dallage de marbre. [...] », *ibid.*, p. 614.

<sup>1914</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>1915</sup> *Ibid.* : « (Il tripote la bergère sur laquelle Christine était assise.) »

<sup>1916</sup> *Ibid.*

<sup>1917</sup> La notion d'*écart* nous renvoie à l'acception mécanique du mot *jeu*, désignant l'intervalle, l'espace entre deux pièces assemblées imparfaitement.

sur le jeu, les failles des stratégies mises en œuvre par Montherlant nous renvoient aux dérives de nos propres lectures, prisonnières de l'image héroïque véhiculée par l'écrivain ou au contraire obsédées par le désir de le démasquer.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **AUTOPOTRAIT DE L'AUTEUR EN JOUEUR**



Le tâcheron en quête de bons points, le *businessman* asservi au négoce, le père de famille résigné et le professionnel embourbé dans sa spécialité fournissent à l'homme de loisir de précieux contre-modèles. C'est en effet contre ces figures sérieuses, raillées et caricaturées à l'envi, que Montherlant forge son image d'amateur hédoniste. Le choix de tels repoussoirs se conjugue à la bienveillance complice dont bénéficient les héros jouisseurs qui peuplent l'œuvre. Mais la construction d'une identité littéraire, ici celle du joueur, ne saurait passer exclusivement par le texte et le paratexte, c'est-à-dire par l'image que l'auteur renvoie de lui-même à travers ses choix thématiques, génériques et stylistiques. C'est la volonté de « décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales<sup>1918</sup> » qui a d'ailleurs conduit Jérôme Meizoz, situant ses analyses dans le sillage des travaux d'Alain Viala, à exploiter la notion de *posture*. Il est indéniable, dans le cas de Montherlant, que le mode de vie, les pratiques de l'écrivain — son existence de célibataire, sa collection de bustes antiques, son goût pour les activités dispendieuses — et les rapports qu'il entretient avec les médias participent pleinement de la construction de son image publique. Incitant le lecteur à ne pas dissocier le texte de son contexte extra-discursif, la notion de *posture* présente en outre l'avantage de ne pas avoir, du moins dans l'esprit de Jérôme Meizoz, de connotation négative

---

<sup>1918</sup> « Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément, elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de 'posture' d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. », Jérôme Meizoz, « Chapitre 1 : qu'entend-on par posture ? », *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Essai, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 15-32, p. 21.

et moralisante<sup>1919</sup>. Ce point est d'autant plus appréciable dans le cas de Montherlant, souvent accusé de prendre la pose.

C'est en gardant à l'esprit les écueils d'une lecture passionnée et démasquante, obnubilée par la recherche de vérité et de transparence, qu'on pointera les paradoxes cultivés par ce polygraphe et les contradictions sur lesquelles il bute. Les *atouts* du joueur, à savoir le mépris de la gloire et l'absence de contraintes familiales, se voient quelque peu fragilisés par la quête de reconnaissance sociale et l'obsession de la filiation, que vient d'ailleurs éclairer la complexité des relations père-fils dans l'œuvre. L'attitude trouble de Montherlant sous l'Occupation illustre elle aussi toute la fragilité de la posture ludique, bien difficile à tenir à une époque où les écrivains sont sommés de s'engager et de choisir leur camp. Sans tomber dans la complaisance ou la critique acerbe, il s'agira d'envisager les prises de position de l'auteur en faveur de l'occupant à travers le prisme du jeu, pour en souligner le côté distancié et désinvolte. Les jugements proférés à la Libération contre cet écrivain sur *liste noire*, accusé d'avoir feint l'héroïsme et dupé son lectorat, puisent dans l'imagerie chevaleresque dont l'auteur s'était lui-même largement servi. Nous verrons que ce qui a été jusque-là pour Montherlant une arme maniable et fidèle se retourne contre lui. La lecture posthume de sa *Correspondance* avec Peyrefitte, dévoilant tout un pan caché de sa vie privée, nous invite aussi à tirer le jeu de Montherlant du côté de la tricherie, du mensonge, voire de l'imposture. De là à instrumentaliser l'œuvre pour y décrypter, y traquer les signes du *double jeu* de l'écrivain, il n'y a malheureusement qu'un pas. Peut-on en effet s'en tenir à l'idée que Montherlant s'est laissé prendre à son propre jeu ? Nos habitudes de lecteur, nos rêves d'élucidation, les mots et les métaphores ludiques que nous plaquons sur l'écrivain et sur son œuvre confèrent à ce jeu une dimension collective.

---

<sup>1919</sup> *Ibid.*, p. 21.

## CHAPITRE 7

### LE TÂCHERON ET L'ÉPARGNANT COMME REPOUSSOIRS : UNE ÉTHIQUE DÉSINTÉRESSÉE ?

Outre qu'elle est l'un des critères fréquemment retenus pour saisir la spécificité du jeu, activité improductive par excellence, l'inutilité, à laquelle Montherlant voue un culte, ne dissone en rien avec la tradition aristocratique dont il se dit l'héritier. Le rejet d'une logique méritocratique fondée sur le succès se traduit par un mépris marqué pour les prix, les médailles et les récompenses. Cette indifférence affichée s'accompagne même chez l'écrivain d'une valorisation de l'échec, de la défaite — la sympathie que fait naître chez l'auteur des *Olympiques* les perdants magnifiques comme Mlle de Plémur a déjà été soulignée. Pourtant souvent présenté comme un récit balzacien, *Les Célibataires* se définirait plutôt comme un anti-roman de formation : la lignée, autrefois gage de réussite, n'est plus reconnue par la société et accélère au contraire le déclin des deux hobereaux, cruellement dépourvus d'ambition. À la ruse, au flegme et à l'*alternance* du joueur s'opposent le sérieux, l'ambition et la constance du besogneux. Le dédain de l'écrivain pour la méritocratie républicaine se cristallise dans les portraits satiriques des sorbonnards et des forts en thème, tendant à se constituer en nouvelle élite.

Montherlant, qui a sacralisé la période du collège, expérience initiatique s'il en est, opère à ce sujet un déplacement fort révélateur : l'apprentissage des élèves se fait selon lui avant tout hors des murs de la classe. L'attention de l'auteur se porte bien moins sur les bulletins de notes des collégiens que sur les expériences et les rituels auxquels ils s'adonnent hors du temps purement scolaire. La bienveillance de l'écrivain à l'égard des cancre et des laissés pour compte de la course aux bons points est à mettre sur le compte d'une indifférence calculée, indissociable de l'image d'homme de loisir qu'il souhaite cultiver. Néanmoins, la



solitude et la marginalité qui attendent ceux qui ont refusé de se prêter à la compétition scolaire et au jeu laborieux des récompenses suscitent parfois la perplexité de l'écrivain, amené lui aussi à ruser avec les nobles principes de son éthique désintéressée.

Le rejet d'une logique bourgeoise d'acquisition et de profit va de pair avec la valorisation de pratiques dispendieuses, reposant sur le don, le gaspillage et la prodigalité. Le culte de la gratuité du jeu, activité que Georges Bataille compte parmi les formes de « dépense improductive<sup>1920</sup> », est pour Montherlant non seulement un pied de nez à l'utilitarisme bourgeois mais aussi une manière de se poser comme l'un des derniers garants de la tradition de l'*otium*. Sans pour autant être mise à mal, cette éthique dispendieuse se voit contrebalancée à la fois par un fantasme d'austérité, impliquant un rejet de l'ostentation, et par un goût prononcé pour les collections, loisir reposant au contraire sur un désir d'acquisition et d'accumulation. La fidélité à un impératif de caste fondé sur la dépense, le don et le dévouement mérite d'être à la fois éclairée et nuancée par les propres pratiques de l'écrivain. Les largesses intéressées dont bénéficient les petits protégés des « deux faunes<sup>1921</sup> », la charité suspecte que l'écrivain décèle chez ses contemporains et la corvée rituelle qu'est devenu l'achat de cadeaux attestent que la conformité à une éthique dispendieuse soulève sous sa plume une série de doutes et d'interrogations.

---

<sup>1920</sup> Nous serons amenée à revenir plus longuement sur cette notion, que Georges Bataille développe pour la première fois dans *La Critique sociale* (n° 7) en 1933, et qu'il reprend dans *La Part maudite*, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 29-54.

<sup>1921</sup> Roger Peyrefitte précise dans son introduction que « Les après-midi de deux faunes » est le titre qu'il avait envisagé de donner à sa *Correspondance* avec Montherlant, p. 7.

## 7.1. UN JOUEUR À REBOURS DE LA LOGIQUE SCOLAIRE ET MÉRITOCRATIQUE

### 7.1.1. Un dédain marqué pour les « diplômes d'ânes<sup>1922</sup> »

La transposition théâtrale puis romanesque de son passage à Sainte-Croix de Neuilly et le rôle prépondérant qu'il accorde dans son œuvre au collège laisseraient supposer de la part de Montherlant un intérêt marqué pour la scolarité et les résultats de ses héros. Mais l'immersion dans un collège, dans une « ville scolaire<sup>1923</sup> », que constituent *La Relève du matin*, *La Ville* et *Les Garçons*, frappe par le peu de place qui est dévolu aux heures de cours et de travail proprement dites. Il est à cet égard révélateur que l'un des rares passages des *Garçons* décrivant Alban en salle d'étude nous le montre incapable de se concentrer sur ses devoirs, attendant avec anxiété l'heure de son rendez-vous avec Serge dans la resserre<sup>1924</sup>. Les récréations, les répétitions théâtrales, les parties de football dans la cour et la traditionnelle messe de Pâques éclipsent le contenu des leçons. Le savoir livresque et la formation scolaire sont concurrencés, souvent même détrônés par la « bonne leçon de réalisme<sup>1925</sup> » qu'infligent à la jeunesse d'autres écoles de la vie comme le sport, la guerre et la corrida. Dans la préface des *Olympiques*, Montherlant se souvient qu'il était, à la sortie du lycée, un « jeune animal idéaliste<sup>1926</sup> », un « sublime imbécile<sup>1927</sup> » dont les certitudes allaient être bouleversées à jamais par l'expérience du sport. Faire du stade le lieu de déniaisement d'un jeune bachelier revient à pointer les limites de la formation scolaire. De la même façon, le jeune romanophile du *Songe*, détourné de son thème latin par la notice nécrologique du Bulletin du collège, a bien conscience qu'il ne pourra, avec son érudition et son travail intellectuel, arriver à la cheville d'un héros mort pour la France :

Mais que faire contre un Dejoie, un monstrueux mort, qui fait Charlemagne, qui s'en va sa gloire acquise, qui vous enlève toute chance de pouvoir le rabaisser dans l'avenir ? Que faire contre la

---

<sup>1922</sup> *Les Bestiaires*, p. 389.

<sup>1923</sup> *La Relève du matin*, p. 55.

<sup>1924</sup> Voir *Les Garçons*, p. 673 : « En étude, il ne pouvait ni travailler ni seulement lire : il triturerait avec nervosité une boulette tirée de son pain à la récréation, tripotait la clef de la resserre dans sa poche ; il espérait encore que quelque chose, au dernier moment, arrêterait Serge. »

<sup>1925</sup> *Les Olympiques*, p. 223.

<sup>1926</sup> *Ibid.*

<sup>1927</sup> *Ibid.*

simplicité de son acte quand soi on est à sa table de travail, quand on ne peut lutter contre lui que par une certaine puissance de l'esprit, ou des connaissances, ou de la mémoire, ou du génie ?<sup>1928</sup>

Plusieurs raisons peuvent éclairer le choix que font l'auteur et ses héros de se tourner vers des expériences dites moins sérieuses, moins théoriques et moins abstraites que la formation scolaire.

La première explication qui vient à l'esprit du lecteur est de nature biographique. Le renvoi de Sainte-Croix, l'échec à l'oral de son premier baccalauréat<sup>1929</sup> et aux épreuves de la première année de droit à l'Institut catholique de Paris<sup>1930</sup> en 1913 ne sont pas étrangers à la désaffection de Montherlant pour le scolaire. L'influence de la démarche de Coubertin, fondée en partie sur le rejet de l'intellectualisme excessif, permet elle aussi de rendre compte de la valorisation des activités corporelles et physiques chez l'auteur des *Olympiques*. À cette raison conjoncturelle s'ajoute une explication plus sociologique liée à l'appartenance revendiquée de l'écrivain au milieu aristocratique, dans lequel le capital social l'emporte de beaucoup sur le capital scolaire. Dans *Les Bestiaires*, la comtesse de Bricoule, persuadée que « l'arbre de science n'est pas l'arbre de vie<sup>1931</sup> », ne semble guère affectée par le fait que son fils aille jouer les toreros en Espagne au lieu de préparer son baccalauréat. Elle préfère fouiner dans les affaires d'Alban, à la recherche de lettres croustillantes, que mettre le nez dans ses devoirs : « il n'y a[vait] que les bourgeois pour avoir l'obsession des bonnes notes.<sup>1932</sup> » Quand arrive le moment de l'épreuve, mieux vaut s'en remettre à Dieu et « faire marcher le moulin à prières<sup>1933</sup> » plutôt que d'encourager son fils à travailler sérieusement. Les recettes archaïques de la comtesse, à l'opposé d'une démarche rationnelle, reposent sur la conviction que la réussite scolaire est bien plus une question de chance que de mérite. Dans *Fils de personne*, Gillou n'est pas non plus suivi de près par son père, peu intéressé par sa scolarité. Le fait que l'adolescent soit ballotté de lycée en lycée semble, au grand dam du principal concerné, être le cadet des soucis de Georges<sup>1934</sup>. Ce dernier daigne à peine regarder les bulletins de notes de son fils, ce qui lui vaut quelques reproches :

---

<sup>1928</sup> *Le Songe*, p. 8.

<sup>1929</sup> Voir Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 172.

<sup>1930</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>1931</sup> *Les Bestiaires*, p. 389.

<sup>1932</sup> *Les Garçons*, p. 389.

<sup>1933</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>1934</sup> Voici ce que l'adolescent répond à son père lorsque ce dernier lui propose de revenir vivre avec lui à Marseille : « GILLOU : Et mes études ? Je ne vais pas changer de boîte tous les mois, quand même ! En juin, Janson. En octobre, huit jours au lycée de Marseille et ensuite l'école Olivier à Cannes. En novembre, retour à Marseille ! », *Fils de personne*, p. 221.

GILLOU : Et toi, mon vieux, mes feuilles de notes trimestrielles, quand je te les ai montrées, c'est à peine si tu les as regardées. Un petit coup d'œil, quelques 'Très bien ! Très bien !' indifférents.  
 GEORGES : Gillou, pour une fois, il sort de toi une parole qui me touche. Si je t'ai fait un peu de peine en paraissant ne pas m'intéresser à tes notes, je t'en demande pardon. Mais, là aussi, il faudrait expliquer. Tu sais que je n'attache pas une très grande importance à tes études. Ce qui est important pour toi n'est pas là.<sup>1935</sup>

Le héros de *Fils de personne*, persuadé de savoir distinguer *ce qui est important* de ce qui ne l'est pas – conseil que donnait déjà à son cadet le demi aile des *Olympiques*<sup>1936</sup> –, méprise les bonnes notes. Il les juge en effet peu compatibles avec les valeurs élitistes et anticonformistes qu'il cherche à inculquer à Gillou. À l'inverse, Marie se félicite des résultats très honorables de son fils. Dans la scène 3 de l'Acte III, les reprises syntaxiques et lexicales marquant l'enchaînement des répliques entre Georges et Marie mettent en lumière cette opposition :

MARIE : Vous pouvez rire, on n'est pas un sot quand on a les notes qu'il a, et les félicitations du directeur de l'école en fin d'année. 17 de sciences naturelles, 18 de latin, 18 d'histoire et géographie.  
 GEORGES : 18 d'instruction civique + 25 de chant + 50 de cosmographie + 75 de notions d'hygiène ; tirez une barre et additionnez : total, zéro. Total, un médiocre.  
 MARIE : Total : un enfant qui n'est peut-être pas un enfant prodige, mais qui est un enfant parfaitement sain.<sup>1937</sup>

La sacralisation des notes dans l'institution scolaire se voit tournée en dérision à travers une addition pour le moins fantaisiste. Pour Georges, mieux vaut avoir de mauvais résultats que s'adonner à la belote et lire *Paris-Soir*. Persuadé, à l'instar du marquis de la Force dans le *Dialogue des carmélites*, qu'« il est moins difficile d'être ami que d'être père<sup>1938</sup> », le héros de *Fils de personne* ne baisse pas ses exigences, quitte à se rendre détestable aux yeux de Gillou. On notera cependant que dans le deuxième acte de *Demain il fera jour*, le désintéret de Georges pour la scolarité de son fils ne donne pas lieu à une dispute mais à un quiproquo amusant :

GILLOU : Tu as lu mes notes ?  
 GEORGES, avec un sursaut : Comment ! j'ai les menottes !...  
 GILLOU : Mais non, je te demande : « Tu as lu mes notes ? »  
*Marie et Gillou rient.*  
 MARIE : Ce que c'est que de passer sa vie au Palais de Justice.<sup>1939</sup>

<sup>1935</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>1936</sup> *Les Olympiques*, p. 318 : « L'acte fondamental d'une vie est de décider ce qui est important de ce qui ne l'est pas, et l'indifférence, l'indifférence active pour ce qui ne l'est pas est un devoir aussi strict que l'attention pour ce qui l'est. »

<sup>1937</sup> *Fils de personne*, p. 249.

<sup>1938</sup> Contrairement à ce que pense sa fille, Blanche, le héros de Georges Bernanos ne croit pas que la douceur et la tolérance soient vraiment des qualités chez un père de famille : « LE MARQUIS : M. Rousseau, qui ne l'était pas si fort des siens, veut que nous soyons l'ami de nos enfants. Au bout du compte, je crains que l'amitié ne fasse regretter un jour l'indulgence et la courtoisie car, en somme, c'est plutôt nous qu'elle avantage. Il est moins difficile d'être ami que d'être père... », *Le Dialogue des carmélites*, *Œuvres romanesques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1563-1719, p. 1576-1577.

<sup>1939</sup> *Demain il fera jour*, p. 577.

Cette scène, certes légère, n'en reste pas moins symptomatique de l'incommunicabilité entre Gillou et son père. La confusion que fait le personnage entre les mots *notes* et *menottes* contribue aussi à présenter la réussite scolaire comme un carcan dans lequel on s'enferme. Il est fort probable que le rejet de la méritocratie républicaine, qui sous-tend le discours des héros de Montherlant, s'ancre dans un sentiment de déclin, lié à la peur de voir disparaître un savoir et une tradition dont l'écrivain s'estime l'un des derniers dépositaires. La prise de conscience de la généralisation de l'accès à l'enseignement et le constat d'une reconfiguration des élites au détriment des *héritiers* permettent eux aussi d'expliquer la dévalorisation du scolaire dans l'œuvre. Cette problématique sociale occupe également une place centrale chez Anouilh, notamment dans *Pauvre Bitos*. Dans cette pièce créée en 1956, la satire de l'épuration<sup>1940</sup> se double en effet d'une réflexion amère sur l'ascension des « petit[s] boursier[s] cafard[s]<sup>1941</sup> » à la Libération. Ce n'est pas un hasard si les aristocrates et les grands bourgeois réunis chez Maxime ont choisi pour cible leur ancien camarade de classe, élève besogneux abonné aux prix d'excellence. Bitos, devenu substitut du Procureur à la Libération, ne se prive pas de rappeler sur un ton cynique aux autres convives ses origines modestes et les diplômes qu'il a accumulés :

BITOS, *après un temps imperceptible* : [...] Oui, j'étais le fils d'une blanchisseuse... (*Il crie soudain*) Oui, j'étais le fils d'une blanchisseuse ! Ma mère lavait les draps du collège, depuis vingt ans. C'est pour cela qu'on m'a pris gratuitement. Elle lavait vos draps de petits vicieux pleins de taches depuis vingt ans. C'est à ces taches nettoyées, que je dois d'être ce que je suis : docteur en droit et en philosophie, licencié de physique, de mathématiques, de lettres, d'histoire, d'allemand (*il ajoute, hurlant on ne sait pourquoi*) et d'italien ! C'est drôle, n'est-ce pas ? Ça ne vous fait pas rire ? J'ai passé tous les examens qu'on pouvait passer !<sup>1942</sup>

Mais cette bête à concours, qui se trompe de fourchette à table<sup>1943</sup> et craque le fond de sa culotte à la fin du dîner<sup>1944</sup>, n'a pu acquérir les bonnes manières et l'aisance de ceux qui l'entourent. Son sérieux et son savoir exclusivement livresque l'empêchent à maintes reprises

<sup>1940</sup> Nous reviendrons au cours du troisième chapitre de cette partie sur la dénonciation des excès de l'épuration dans cette « pièce grinçante ».

<sup>1941</sup> « MAXIME : Ce petit boursier cafard qui était toujours premier. (*Il récite*) Version latine, prix d'excellence : Bitos. Thème grec, prix d'excellence : Bitos. Mathématiques, prix d'excellence : Bitos. C'était la grande plaisanterie de fin d'année, nous gueulions tous en chœur le résultat prévu d'avance, désespérant les bons Pères qui menaçaient chaque fois de nous jeter dehors. Ils s'en gardaient, bien entendu. Avec leur seul petit boursier, ces saints hommes n'auraient jamais couvert leurs frais. », Jean Anouilh, *Pauvre Bitos* ou *Le Dîner de têtes* (1956), *Théâtre II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 189-275, p. 192.

<sup>1942</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>1943</sup> BITOS : [...] (*À Lila*) : [...] Vous, madame, à ce dîner où vous m'aviez convié l'hiver dernier, vous l'aviez vu que je m'étais trompé de fourchette ! Votre maître d'hôtel, en tout cas, l'avait vu ! Et personne ne m'a averti ! On m'a laissé me tromper jusqu'au bout pour que je n'aie plus que ma fourchette à dessert au moment où on m'a apporté la viande ! [...] », *ibid.*, p. 265-266.

<sup>1944</sup> *Ibid.*, p. 271.

de saisir les codes, l'humour et les intentions des autres convives, bien moins assidus que lui à l'école.

Dans cette perspective, on peut mettre en avant la tendresse manifeste que Montherlant témoigne aux cancre, aux enfants terribles accumulant les mauvaises notes et les zéro de conduite. Si cet écrivain, très attaché aux règles et à la discipline, affectionne les petits diables qui sèment la zizanie dans l'univers extrêmement codifié du collège, c'est qu'ils incarnent à merveille l'idéal d'Alban de Bricoule, friand du « désordre à l'intérieur de l'ordre<sup>1945</sup> ». Aux antipodes de l'élève méritant et ambitieux, dont les dispositions au labeur seraient plutôt dans l'esprit de l'auteur associées à la médiocrité petite-bourgeoise, un voyou « jamais peigné<sup>1946</sup> » comme Serge introduit « quelque chose d'exotique et de romanesque<sup>1947</sup> » dans le quotidien des fils de bonne famille du Parc. C'est ce qui ressort de la métaphore du chantier à laquelle recourt l'abbé de Pradts, sur un ton mi-agacé mi-affectueux :

L'ABBÉ : [...] Regardez-moi ce que c'est, ce gamin-là : pas de volonté, pas de principe, des impressions, le cœur brouillé, un chantier où il y a tout en vrac : pour quelques bonnes pierres de taille, un amas de ferraille, de torchis, de détritiques de toutes sortes...<sup>1948</sup>

La fantaisie, l'incohérence et la folle énergie de Souplier en font la « bête noire des professeurs et du surveillant<sup>1949</sup> », le taurillon que les adultes cherchent à mettre à mort. Montherlant, dont on connaît la propension à s'identifier aux martyrs et aux boucs émissaires, est d'autant plus indulgent avec Serge que ce dernier a le chic pour se faire punir, souvent à la place de ses camarades. L'expression « tête de Turc<sup>1950</sup> » peut en ce sens être interprétée comme un clin d'œil trivial au sacrifice, thème de prédilection de l'écrivain. D'autres figures d'enfants insolents, paresseux et espiègles sont esquissées dans l'œuvre. On pense à Denie, l'enfant de chœur farceur des *Garçons*, et aux petits pages de Ferrante, singeant les Grands à la manière de collégiens caricaturant leurs professeurs<sup>1951</sup>. Dans *La Rose de sable*, un rapide retour en arrière au début du roman nous donne un bref aperçu de la scolarité de Pierre de

---

<sup>1945</sup> *Les Garçons*, p. 616.

<sup>1946</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>1947</sup> *Ibid.*, p. 469 : « À onze heures et demie, à la sortie, l'école parlait de 'Serge'. D'abord, on ne savait pas son nom ; il était Serge ; ce prénom attirait, chacun le répétait, pour le plaisir ; il apportait quelque chose d'exotique et de romanesque dans ce milieu très bourgeois. »

<sup>1948</sup> *La Ville*, p. 691-692.

<sup>1949</sup> *Les Garçons*, p. 470.

<sup>1950</sup> *Ibid.*

<sup>1951</sup> À la fin de la scène 2 de l'Acte II, les pages, occupés à enlever la table du conseil, s'amusent à imiter les courbettes des conseillers, *La Reine morte*, p. 138 : « PREMIER PAGE, *bouffonnant* : nous, par la grâce de Dieu, sublime monarque, *taratata taratata*... »

SECOND PAGE, *de même* : Que sa grandissime Majesté daigne avoir pour agréable... *taratata taratata*...

TROISIÈME PAGE [DINO DEL MORO], *de même* : *Dominus vobiscum adjutorium nostrum... taratata taratata*... »

Guiscart, élève bien moins docile et besogneux qu'Auligny. Le brave lieutenant se souvient d'ailleurs que son ancien camarade de classe n'avait pas hésité à « saut[er] le mur<sup>1952</sup> » et à dire adieu au collège.

Quand il n'est pas un mauvais élève ou un voyou, l'élève que Montherlant juge digne d'estime est un éternel incompris, victime de la mauvaise foi de ses professeurs. Ces derniers se servent de la taurophilie d'Alban de Bricoule comme d'un prétexte pour le rabaisser :

L'école subit la contagion. Sur chaque livre, sur chaque cahier fut collée l'image cornue du *totem*. Aux expériences de chimie, nommer le sel taurocholate, c'était rendre la classe frénétique. Les professeurs, qui n'aimaient pas Alban, quand ils voulaient lui faire une observation, opinaient : 'C'est une idée, c'est une façon de parler de toréador', ce qui leur paraissait une comparaison blessante. Et, bien que le garçon fût régulièrement premier en 'français', c'était une plaisanterie toujours irrésistible de dire qu'il écrivait comme une vache espagnole : l'esprit, chez nous, ne perd jamais ses droits.<sup>1953</sup>

Refusant de sacraliser ses cahiers d'écolier, le jeune aristocrate, prêt à tout pour se distinguer, les personnalise en leur donnant une petite touche espagnole. Montherlant lui-même n'a-t-il pas ajouté sur bon nombre de couvertures de ses livres le symbole de la roue solaire ou celui du gotha pédérastique<sup>1954</sup> ? La passion de la corrida amène son héros à voir des taureaux partout, y compris dans les sels biliaries. Le rapport ludique d'Alban au savoir lui vaut les reproches des adultes, qui ne reconnaissent pas à sa juste valeur la vivacité d'esprit du collégien. De la même façon, l'audace de cet élève singulier lui vaut « un certain zéro d'instruction religieuse qui a fait du bruit.<sup>1955</sup> » L'aristocrate fantasque et le petit voyou ont ceci en commun qu'ils ne rentrent pas dans le moule. L'adhésion aux valeurs scolaires que sont la constance, la bonne volonté et l'effort – valeurs au demeurant encensées dans l'œuvre quand il est question de sport ou de corrida –, est bien souvent considérée comme une attitude moutonnière, allant à l'encontre même de l'impératif de singularité auquel tient à se conformer l'écrivain. L'« antithèse canonique du brillant et du sérieux<sup>1956</sup> », dualisme au cœur de nos jugements en matière scolaire, se manifeste chez Montherlant à la fois par l'élitisme le plus éhonté et par le regard tendre qu'il porte sur l'inculture, la maladresse et le *naturel* du peuple, vision dont on a déjà dit qu'elle relevait du fantasme.

---

<sup>1952</sup> *La Rose de sable*, p. 13.

<sup>1953</sup> *Les Bestiaires*, p. 386.

<sup>1954</sup> Nous avons déjà mentionné, dans la partie précédente, ce signe récurrent et ambivalent. Voir à ce sujet *Garder tout en composant tout*, « Les années de guerre (1939-1944) », p. 95-161, p. 142.

<sup>1955</sup> *La Ville*, p. 687.

<sup>1956</sup> Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État, Grandes écoles et esprit de corps*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1989, p. 25.

Prenant à contre-pied les critères de jugement habituels, le narrateur des *Olympiques* décèle dans les notes exécrables de Peyrony la preuve infaillible de son bon sens :

Une bonne nature ! Oui, c'est cela, naturellement droit. Aves ses 2 de physique-chimie et ses 0 d'instruction religieuse, ce garçon, d'instinct il sent ce qu'il convient, ce qui a l'approbation d'une raison supérieure, et il y va, sans plus de mérite que n'en a l'aiguille aimantée quand elle va vers le pôle.<sup>1957</sup>

Les performances sportives du jeune athlète, son honnêteté et sa ténacité contribuent ainsi à interroger la pertinence des critères sur lesquels se fonde le système scolaire pour juger de la qualité d'un individu. C'est également la question que vient à se poser le narrateur des *Silences du colonel Bramble*, roman paru six ans avant *Les Olympiques*. Au contact d'un petit cercle d'officiers *gentlemen*, le héros de Maurois est amené à remettre en cause ses certitudes. Dans ce récit de guerre, où il est bien moins question du front que de discussions spirituelles sur le temps qui passe, la préparation du thé ou le sport, Aurelle découvre avec stupéfaction que de l'autre côté de la Manche, les résultats scolaires jouent un rôle bien plus anecdotique qu'en France :

– Mais vous aviez raison tout à l'heure aussi : vous êtes un drôle de peuple, par certains côtés, et vos jugements sur les hommes ne laissent pas parfois de nous surprendre. 'Browne... dites-vous, on le croirait idiot, mais c'est une erreur : il a joué au cricket pour Essex.' Ou encore : 'À Eton, nous l'avions pris pour un imbécile, mais à Oxford, il nous a bien surpris ; figurez-vous qu'il est 'quatre' au golf, et qu'il fait cinquante-trois pieds en plongée !'<sup>1958</sup>

Le major Parker, à qui s'adresse le Français, se flatte de ce que son pays accorde plus de valeur au sport qu'à l'instruction. Non sans un brin de provocation, il ajoute que « le plus grand service que [leur] ont rendu les sports, c'est justement de [les] préserver de la culture intellectuelle.<sup>1959</sup> » Un tel engouement pour le sport, auquel s'ajoutent une conception ludique de la guerre et un *self-control* hors pair auraient de quoi séduire Montherlant, encore que ce dernier, rappelons-le, ne partage pas l'anglophilie de Maurois.

---

<sup>1957</sup> *Les Olympiques*, p. 238.

<sup>1958</sup> André Maurois, *Les Silences du colonel Bramble*, op. cit., p. 5-6.

<sup>1959</sup> *Ibid.*, p. 10.



### 7.1.2. Des échecs scolaires « excusés » : certificats de complaisance et justificatifs douteux

Parce que notre auteur n'accorde pas de réel crédit aux diplômes dont se vantent les élèves laborieux, il fournit à ses héros des mots d'excuse et des certificats médicaux pour justifier leurs déboires scolaires et universitaires. Cette indulgence, à relier au propre parcours de l'écrivain, explique que bon nombre de personnages ne se confrontent pas à l'échec. L'auteur des *Bestiaires* trouve à son *alter ego* deux bonnes raisons de ne pas préparer le baccalauréat. Au décès de M. de Bricoule, raison familiale ô combien valable, s'ajoute la santé fragile de l'adolescent, à qui le bachotage est fortement contre-indiqué :

À la rentrée, Alban commençait l'année du baccalauréat. Un grave défaut de mémoire, la dépression nerveuse suivant cette lente agonie – la première qu'il eût vue de près, et elle était celle d'un être cher – firent qu'après cinq mois d'un travail disproportionné, il eut des étourdissements. Le seul travail d'écrire une lettre lui poussait le sang à la tête, si fort que l'eau venait aux yeux. Le médecin ordonna un arrêt total de l'effort intellectuel, et le grand air, l'insouciance, la détente physique pendant un ou deux mois. Tant pis pour le baccalauréat.<sup>1960</sup>

Alban se garde bien de contester l'avis du médecin, qui ne contrecarre en rien son projet de voyage en Espagne. L'opposition entre la vertu revigorante des activités de plein air, idée déjà solidement ancrée dans les mentalités à l'époque de la rédaction des *Bestiaires*<sup>1961</sup>, et le côté étouffant, épuisant du travail intellectuel est ici on ne peut plus explicite.

Quand le candidat n'est pas souffrant, il ne bénéficie pas d'une préparation suffisante pour lui permettre de réussir les épreuves du baccalauréat. C'est le cas du héros des *Garçons*, pénalisé par son renvoi du Parc, trois mois avant l'examen. Non seulement « on avait perdu du temps à trouver des professeurs<sup>1962</sup> » mais Alban avait d'évidence pâti « des changements de livres et de méthodes<sup>1963</sup> » qui avaient suivi son exclusion. Ce passage, épousant le point de vue de la comtesse, est bien entendu teinté d'ironie. Cette génitrice de sang bleu refuse d'admettre que la chair de sa chair ait pu échouer. Mais l'accent mis sur la sagacité d'Alban et la critique virulente des circonstances dans lesquelles s'est fait son renvoi ne démentent pas vraiment le constat de Mme de Bricoule. L'échec du jeune homme est d'autant plus excusé que la description des épreuves est expédiée en une phrase, preuve qu'aux yeux de l'écrivain,

---

<sup>1960</sup> *Les Bestiaires*, p. 389.

<sup>1961</sup> Nous avons déjà vu en quoi l'œuvre de Montherlant porte nettement les traces de cet engouement pour les activités en extérieur. La conviction selon laquelle le soleil, la mer et le grand air ont des bienfaits sur l'organisme se développe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Georges Vigarello, *Passion sport, Histoire d'une culture*, op. cit., p. 118-119 et *Histoire du corps*, volume 3, *Les mutations du regard*, op. cit., p. 175.

<sup>1962</sup> *Les Garçons*, p. 760.

<sup>1963</sup> *Ibid.*

le baccalauréat est loin d'être un rite de passage indispensable. On apprend tout de même qu'Alban, recalé à l'oral, « n'avait été brillant que dans la *fécondation de la fleur*<sup>1964</sup> ». Cette précision — écho à la métaphore de la fécondation de l'orchidée par le bourdon au début de *Sodome et Gomorrhe*<sup>1965</sup> ? — nous renvoie aux amitiés particulières, à cet art d'initier à la sensualité de jeunes pousses dans un collège qu'on appelle « Notre-Dame du Parc à cause de ses beaux jardins.<sup>1966</sup> » Le double sens de cette allusion en apparence anecdotique à une épreuve de sciences naturelles est corroboré par la connotation sexuelle que revêt dans la *Correspondance* avec Peyrefitte le bouton d'or<sup>1967</sup>. Alban de Bricoule n'a en tout cas pas manqué de se distinguer par un exposé *brillant*. Le jeune aristocrate est resté fidèle à son image d'élève ascolaire et singulier, craignant moins d'échouer que d'obtenir des résultats passables.

La susceptibilité d'un professeur mal luné peut elle aussi expliquer l'insuccès des héros bien nés de Montherlant, lesquels jouent décidemment de malchance. Léon de Coantré, dont les études de droit ont été aussi peu concluantes que celles de l'écrivain, se voit injustement sanctionné à l'oral. Avant même le début de l'épreuve, le sang du gentilhomme a parlé, réaction que l'examineur a mis sur le compte du snobisme de cette fin de race :

À l'examen, un examinateur crut se souvenir d'avoir été en relations, jeune homme, avec des Coantré. Avant de lui dire la raison de sa curiosité, il lui posa quelques questions sur sa famille. Léon eut alors un trait à la Coëtquidan l'ancien. On le recala tambour battant. Les deux années qu'il passait ensuite jusqu'à son service, continuant son droit sans goût et sans succès, eurent cette abjection qui caractérise l'époque 'estudiantine' dans la vie du Français moyen.<sup>1968</sup>

Le sens de l'honneur chevaleresque, certes peu opportun dans cette situation, est rabroué si vertement que le hobereau n'a plus l'énergie nécessaire pour se remettre en selle. Le narrateur en profite au passage pour égratigner le mythe de la fameuse époque estudiantine, période que tout un chacun tend *a posteriori* à idéaliser. L'adjectif *estudiantin* revient d'ailleurs dans *Les*

---

<sup>1964</sup> *Ibid.*

<sup>1965</sup> Tout en prenant soin de préciser qu'il n'a pas « la moindre prétention scientifique de rapprocher certaines lois de la botanique et ce qu'on appelle fort mal l'homosexualité », le narrateur de *La Recherche* file la métaphore de la fécondation de l'orchidée par le bourdon pour décrire les manèges auxquels se livrent le baron de Charlus et Jupien, le giletier. Ce dernier, d'abord « enraciné comme une plante » devant M. de Charlus, « redress[e] la tête, donn[e] à sa taille un port avantageux, pos[e] avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, fai[t] saillir son derrière, pren[d] des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu. », Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), *À la recherche du temps perdu*, t. 3, *op. cit.*, p. 6.

<sup>1966</sup> *Les Garçons*, p. 438.

<sup>1967</sup> On se réfèrera à nouveau à la lettre de Montherlant à Roger Peyrefitte du 18 octobre 1940 : « Votre sort, le mien — qui fut bien grave, un moment, vous savez, en Russie, — m'inspire une devise pour l'écu de notre Bouton d'Or. Vous n'ignorez pas qu'on trouve cette petite fleur épanouie au milieu des ronces. Donnons pour devise à l'Ordre, à nous-mêmes, à la France aussi : *Floret inter spinas*. », *Correspondance*, p. 110.

<sup>1968</sup> *Les Célibataires*, p. 755.

*Garçons* lorsqu'il est question de déplorer la manie qu'a Linsbourg d'échafauder des théories<sup>1969</sup>. Dans *Les Célibataires*, l'énumération des passe-temps de celui qui fut un étudiant de droit malchanceux est conforme à ce qu'on peut attendre d'un homme de loisir curieux et talentueux :

C'était un garçon doué, et dans les sens les plus divers. Il excellait à faire des vers latins. Il dessinait et peignait très agréablement, sans avoir jamais appris. Il tirait du piano des harmonies troublantes, — et son ignorance musicale était telle qu'il ne savait nommer seulement une note qu'on lui montrait sur la portée ! La physique, la mécanique l'intéressaient ; il s'enfermait pour faire des expériences. Une surprenante habileté de ses mains : il construisait, en réduction, des maisons, des bateaux, fouillés jusqu'au détail, avec un goût, une ingéniosité, et une virtuosité technique qui en faisaient de vraies petites œuvres d'art, bonnes à figurer dans quelque exposition.<sup>1970</sup>

Non seulement Léon de Coantré excelle dans les activités manuelles et artistiques, peu mises en avant dans l'enseignement, mais sa relation au savoir est présentée comme intuitive. Cet original, aussi ingénieux que polyvalent, ne s'encombre pas de théories savantes. Il délaisse le jargon artistique, musical et scientifique et préfère se laisser guider par sa sensibilité. L'adjectif *doué*, renvoyant au naturel, à l'inné, masque le fait que l'aisance de Léon de Coantré lui a bien entendu été léguée par son milieu d'origine, et plus précisément par le sang. Sa naissance le prédispose effectivement à avoir un rapport désintéressé à la culture, par opposition au petit-bourgeois, qui, lui, doit savoir se vendre et faire fructifier ses compétences. On en vient même à penser que cet aristocrate déchu fait tout pour saboter sa réussite, préférant sans doute rester dans l'ombre. Là encore, l'échec scolaire n'en est pas complètement un puisqu'il semble découler de l'absence d'ambition d'un original que les mondanités font fuir.

Quant à Élie de Coëtquidan, il n'est ni malade, ni renvoyé, ni éliminé de la course par un roturier mal intentionné. Seule la paresse le décourage de faire le trajet en bus pour se rendre rue Saint-Guillaume. Le narrateur se permet d'intervenir pour écarter les soupçons d'un lecteur qui ne se satisferait pas d'une raison aussi futile :

Là-dessus, les esprits forts, qui vous expliquent toujours les actes des hommes par des motifs distingués, vous diront que cela n'est pas possible, que la raison invoquée par Elie était un prétexte, qu'il y avait autre chose. Mais non, il n'y avait pas autre chose. M. de Coëtquidan renonça à jamais à être important, parce qu'il ne voulait pas faire une heure d'omnibus par jour.<sup>1971</sup>

Il s'agit bien ici de dissuader celles et ceux qui voudraient jouer les fins psychologues et déceler dans la fainéantise d'Élie un prétexte destiné à dissimuler sa peur de l'échec. Cette

---

<sup>1969</sup> « Alban trouvait que Linsbourg était resté très enfantin. Ou plutôt qu'il avait l'esprit 'estudiantin', qui lui faisait horreur », *Les Garçons*, p. 798.

<sup>1970</sup> *Les Olympiques*, p. 755.

<sup>1971</sup> *Les Célibataires*, p. 762.

adresse au lecteur nous paraît assez représentative de la démarche de l'auteur, toujours prêt à justifier le *cursus* scolaire défaillant de ses personnages. Mais l'écrivain se montre par ailleurs fort lucide sur les ravages que peut causer le dilettantisme outrancier de la caste dont il se réclame. Proust dressait déjà ce constat en pointant du doigt la culture rétrograde et peu étendue d'une grande mondaine comme Oriane de Guermantes, qui suit la mode, « bien qu'avec quelque retard.<sup>1972</sup> »

À cet égard, la stigmatisation des boursiers, sur laquelle nous nous sommes arrêtée à propos de *Pauvre Bitos*, ne signifie pas pour autant qu'Anouilh épargne les aristocrates et les grands-bourgeois ignares qui s'en prennent au héros éponyme. L'allusion de Maxime au dernier acte de *Tartuffe* pour annoncer à ses acolytes le coup de théâtre de la soirée à laquelle il les a conviés est loin d'être évidente pour Brassac, Amanda et Julien. Ces derniers s'emmêlent les pinceaux et confondent cette pièce avec *L'École des femmes* et *Le Misanthrope*<sup>1973</sup>. Pour éviter de gâcher, par ses bourdes, le dîner de têtes *révolutionnaire* concocté par ses amis, Philippe, trop « sec en histoire<sup>1974</sup> », devra se contenter d'un rôle muet. La farce cruelle<sup>1975</sup> que ces anciens cancre s'approprient à jouer à un premier de la classe comme Bitos les contraint à remettre le nez dans leur manuel d'histoire. Julien, qui, au grand désespoir de son père, n'a jamais pu décrocher le baccalauréat, travaille d'arrache-pied et devient « imbattable sur les lois de prairial<sup>1976</sup> ». Preuve qu'il faut sans cesse en passer par le jeu, le divertissement ou le canular pour que cette caste d'enfants attardés daigne faire le moindre effort. « Comme il faut se donner du mal pour s'amuser ! Et dire qu'il y a des gens qui nous prennent pour des oisifs !<sup>1977</sup> », constate d'ailleurs cyniquement l'un des convives. Dans *Les Célibataires*, la « collection d'insanités<sup>1978</sup> » que débite à chaque repas Léon de Coantré et Élie de Coëtquidan, qui « parl[ai]ent sans savoir<sup>1979</sup> », illustre à merveille l'inculture de la noblesse, en partie responsable de son déclin. Par delà sa portée satirique, ce

<sup>1972</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), *À la recherche du temps perdu* t. 4, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 p. 330.

<sup>1973</sup> Jean Anouilh, *Pauvre Bitos*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>1974</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1975</sup> Le dîner de têtes auquel est convié Bitos n'a d'autre but que d'humilier ce fils du peuple, devenu substitut du Procureur de la République au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Se sentant pris au piège, Bitos tente de quitter la salle mais l'un des convives, déguisé en gendarme Merda, fait feu sur lui.

<sup>1976</sup> *Ibid.*, p. 193-194 : MAXIME : [...] Ce soir, nous sommes en 93. Tous nos amis se sont faits des têtes d'époque et chacun a étudié son personnage. Et attention, défense de parler d'autre chose ! Il faut être très documenté sur la question. Un malheureux comme Julien, qui n'avait jamais pu réussir la première partie de son bachot, pioche son Isaac et Malet depuis quinze jours. Je l'ai fait réciter hier soir, il est imbattable sur les lois de prairial. Si cet imbécile s'était donné à l'époque la moitié du mal qu'il vient de se donner pour mon petit canular, il aurait été reçu à Saint-Cyr et son pauvre père n'en serait pas mort de douleur. Comme c'est curieux, la vie ! ».

<sup>1977</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1978</sup> *Les Célibataires*, p. 741.

<sup>1979</sup> *Ibid.*

passage nous renvoie à l'idée selon laquelle le dilettantisme, l'absence d'ambition et l'excentricité — dispositions aristocratiques incarnées jusqu'au ridicule par les deux messieurs du boulevard Arago — ne peuvent qu'entrer en dissonance avec l'idéal bourgeois d'un parcours sans faute, qu'il soit scolaire, universitaire ou professionnel.

L'*ethos* aristocratique et guerrier que se construit Drieu la Rochelle passe lui aussi par le rejet de la méritocratie républicaine et le dégoût viscéral pour les filières d'excellence. Il suffit pour cela de lire le portrait que l'auteur de *Gilles* dresse de Chanteau, personnage inspiré par Édouard Herriot. Cet archétype du boursier normalien agrégé ressemble à « un moine du Moyen Âge passé de l'étable à l'abbaye, au fort latiniste encore tout crotté avec une inénarrable confiance dans les mots récemment appris<sup>1980</sup> ». La vision de l'échec scolaire émanant d'un roman autobiographique comme *Rêveuse bourgeoisie*, transposition de la trajectoire de Drieu, présente néanmoins de nettes différences avec celle qu'offre *Les Garçons*, récit nourri lui aussi de l'expérience d'élève de son auteur. Les déboires d'Alban sont rapidement oubliés par la comtesse, qui n'a pas besoin de considérer les études comme un tremplin. En revanche, l'échec d'Yves Le Pesnel — *alter ego* de Drieu — au concours d'entrée de l'École des Sciences politiques est perçu comme une tragédie par son entourage. Yves a pleinement conscience qu'on a misé sur sa réussite dans l'espoir de rompre la malédiction qui s'est abattue sur sa famille de « lépreux<sup>1981</sup> ». Contrairement à son père, petit clerc de notaire dont le dilettantisme et le tempérament de joueur<sup>1982</sup> s'accordent bien mal avec les exigences du réel, Yves est aux yeux de ses grands-parents l'incarnation de l'élève studieux. Le désarroi du grand-père maternel d'Yves, bourgeois ayant considérablement investi dans les études de son petit-fils, tranche avec l'impassibilité hautaine de la comtesse de Bricoule :

Depuis longtemps, il voyait se défaire tout le travail de sa vie. Il avait donné beaucoup d'argent pour l'éducation d'Yves : le collège le plus élégant, source de relations utiles, les plus hautes écoles, des

---

<sup>1980</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *Gilles* (1939), Gallimard, « Folio », 2010, p. 549 : « Chanteau était un paysan devenu un intellectuel. Un paysan dru, puissant, devenu un gros homme mou, accablé par la bonne cuisine et la mauvaise hygiène. Gilles pensait toujours, en le voyant, au moine du Moyen Âge passé de l'étable à l'abbaye, au fort latiniste encore tout crotté, avec une inénarrable confiance dans les mots récemment appris. Les fils de paysans se jettent non plus sur l'Église, mais sur l'École normale. »

<sup>1981</sup> « Nous sommes des lépreux », conclut amèrement la sœur d'Yves en apprenant que ce dernier, victime de la mauvaise réputation de son père, ne pourra épouser la jeune fille dont il est épris, Pierre Drieu la Rochelle, *Rêveuse bourgeoisie*, Gallimard, 1937, p. 276.

<sup>1982</sup> La dépense d'énergie totalement stérile de ce clerc de notaire l'enferme en effet dans la sphère du jeu, de l'improductivité, de la stérilité : « Une agitation incessante jetait Camille dès le matin vers mille poursuites, mille rendez-vous. Mais son énergie ne nourrissait tout cela que comme un rêve et non pas comme une action. Il faisait semblant de discuter avec les gens d'affaire, mais à travers ces gestes inachevés, ces calculs sans suite, il se frottait juste assez à la réalité pour faire rebondir son rêve. Il jouait comme un enfant ; éternel enfant, il imitait sans conviction les grandes personnes. », *ibid.*, p. 230-231.

répétiteurs quand Yves s'était efforcé en vain de maîtriser le dessin ou les mathématiques ou la musique, des livres, des costumes.<sup>1983</sup>

Mettant en évidence dans l'œuvre de Drieu les « formes d'universalisation de l'expérience particulière du déclin familial <sup>1984</sup> » et inversement « l'interprétation de l'histoire familiale à la lumière de l'histoire nationale<sup>1985</sup> », Gisèle Sapiro lie l'échec scolaire de l'écrivain à son obsession de la décadence. Le ressentiment à l'égard de son milieu d'origine et la haine de sa propre médiocrité, nés de l'impossibilité de concrétiser les rêves d'ascension sociale dont il était porteur, l'éloignent de Montherlant. Ces divergences, liées en partie à des histoires familiales fort différentes, ne font pas oublier que dans les deux œuvres l'échec scolaire se mue en signe de distinction. Imputable chez Montherlant à l'anticonformisme ou à la paresse de héros en marge d'une société avide de récompenses, l'absence de diplômes est chez Drieu une source de jouissance morbide. C'est ce que vient confirmer la fierté cynique d'Yves à l'idée d'être comme son père un « propre à rien<sup>1986</sup> », appartenant à jamais à la « race des petites-gens<sup>1987</sup> ».

### 7.1.3. Midinettes savantes et sorbonnards monomaniaques

Le rejet de la logique scolaire et de la toute puissance des notes se décline sur le mode misogyne dans la série des *Jeunes Filles*. Costals se dit charmé par les jolies demoiselles dont les lacunes en culture générale se voient comme le nez au milieu du visage. Après avoir rencontré Mademoiselle Dandillot, le libertin écrit, dans l'une de ses lettres à Armand Pailhès, qu'il ne « l'imagine pas très intelligente parce que trop jolie<sup>1988</sup> ». La bourde de Solange, qui, après s'être creusé les méninges pour donner le titre de l'un de ses romans, finit par lancer *Rien que la terre* (de Morand), lui semble de bon augure. Il faut dire que le label publicitaire des 4M — Montherlant, Maurois, Morand, Mauriac — lancé par l'écurie Grasset durant

---

<sup>1983</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>1984</sup> Gisèle Sapiro, « Entre le rêve et l'action : l'autobiographie romancée de Drieu la Rochelle », *Sociétés contemporaines*, 2001/4, n° 44, p. 111-128, p. 112. Article en ligne <http://www.cairn.info/revue-sociétés-contemporaines-2001-4-page-111.htm>, page consultée le 19/01/2012.

<sup>1985</sup> *Ibid.*

<sup>1986</sup> S'opposant à ses parents qui, pour le reconforter, lui disent qu'il a joué de malchance à l'examen, Yves en vient à assumer pleinement son échec, inscrit de toute façon dans son patrimoine génétique : « — Mais non, je sais, je ne fais rien depuis plusieurs mois. Je suis un paresseux, un propre à rien », Pierre Drieu la Rochelle, *Rêveuse bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>1987</sup> « — Tu ne vois pas quel beau raté je suis. Je ne serai jamais capable que de cela : bavarder. À seize ans, je tenais mon journal intime. [...] Il y a des familles où l'on se fatigue vite. Je serai incapable toujours de faire quoi que ce soit par moi-même. Je me sens passif, je peux lire, regarder, écouter et bavarder sur tout cela. [...] Nous sommes de la race des petites gens. [...] », confie Yves à sa sœur, *ibid.*, p. 289-290.

<sup>1988</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 1022.

l'entre-deux-guerres<sup>1989</sup> et égratigné par l'auteur du *Journal inutile*<sup>1990</sup> ne lui facilite pas la tâche. Costals se voit rapidement conforté dans son diagnostic et se délecte de la platitude des conversations qu'il a avec Solange :

Fors ce qu'elle dit concernant son caractère — elle parle de source lorsqu'elle parle d'elle-même, semblable en cela à la plupart des jeunes filles, — rien, mais ce qui s'appelle rien à retenir de ses propos. Son éducation intellectuelle est nulle. Mais tant mieux : laissons l'instruction aux sots. Une petite qui aurait obtenu quelque diplôme, eût-elle par la suite publié tout ce qu'elle a appris, il me semble qu'il resterait toujours en elle, comme un vase charmant qui contient un jour un liquide nauséabond, la mauvaise odeur de la demi-science qu'elle a jadis ingurgitée.<sup>1991</sup>

Comme à son habitude, le héros de Montherlant cède à son penchant pour la généralisation hâtive. Il propose une définition très personnelle de la *jeune fille en fleur*, qui, pour garder sa fraîcheur, ne doit pas être trop arrosée de savoir.

C'est ce qui est arrivé à Andrée Hacquebaut, demoiselle du Loiret dont la laideur explique l'engouement pour la lecture. Cette épistolière acharnée, que Costals considère comme « intelligente, cultivée et méritante<sup>1992</sup> », a toutes les qualités d'une bonne élève, ce qui est pour lui rédhibitoire. Faute d'avoir bénéficié d'une solide instruction au cours de sa jeunesse, cette trentenaire besogneuse est déterminée à conquérir la culture qu'elle n'a pas reçue en héritage, ce qui, à Saint-Léonard, n'est pas chose aisée. Elle a appris le latin « toute seule<sup>1993</sup> » et dévore les livres « à s'en faire mal aux yeux<sup>1994</sup> ». Le libertin des *Jeunes Filles* participe cruellement à son instruction en lui envoyant, dans le but de la faire patienter, « une petite caisse de littérature anglaise en traductions<sup>1995</sup> ». C'est avec une compassion teintée de dégoût que Costals contemple les efforts de cette provinciale esseulée pour combler ses

---

<sup>1989</sup> Dans la biographie qu'il consacre à Bernard Grasset, Jean Bothorel avance une hypothèse sur l'origine du célèbre slogan lancé par l'éditeur : « Grasset inventa les 'Quatre M', comme le critique Henri Collet a lancé le 'Groupe des Six', comme il y avait eu le groupe des 'Cinq Russes'. Il est possible que Morand en ait donné l'idée à Grasset, qui lui parle des 'Trois B' - Beaumont, Barthou, Bailby - dans son *Journal d'un attaché d'ambassade*. » « Quatre M pour une écurie », *Bernard Grasset, Vie et passions d'un éditeur*, Grasset, 1989, p. 192-193.

<sup>1990</sup> Contrairement à Montherlant, Morand souligne à plusieurs reprises le caractère artificiel de ce label, regroupant quatre écrivains dont le seul point commun, selon lui, est d'avoir le même éditeur. Par exemple, il évoque sur un ton ironique l'unique dîner glacial du 19 décembre 1924 qui réunit les 4M et se fait un plaisir d'énumérer les mesquineries, les rivalités entre ces soi-disant compagnons d'armes : « Quand je pense que Bernard Grasset avait inventé les 4M, comme un sigle, symbole d'amitié, de confraternité, de publicité commune et d'entraide... Je les aurais eu tous les trois contre moi, à des moments différents de ma vie. », *Journal inutile, op. cit.*, p. 77. L'écrivain ne se prive pas non plus de souligner l'hostilité des trois autres mousquetaires à son égard : « Les trois autres M ne m'ont jamais pu souffrir. Les autos rapides, les gros tirages, le salon de 18 mètres, la publicité des éditeurs, les femmes, toute ma personne leur portait sur les nerfs. », *ibid.*, p. 199.

<sup>1991</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 1032.

<sup>1992</sup> *Ibid.*, p. 933.

<sup>1993</sup> *Ibid.*, p. 933.

<sup>1994</sup> *Ibid.*, p. 953.

<sup>1995</sup> *Ibid.*, p. 940.

lacunes. Le rapport qualitatif au savoir du héros, lecteur aussi sélectif que son créateur<sup>1996</sup>, tranche avec l'appétit insatiable de la vieille fille. Cette dernière avoue avoir acheté « un tas de bouquins de psychologie et de psychanalyse<sup>1997</sup> » dans l'espoir de percer le mystère de celui qui repousse constamment ses avances. Le fait qu'elle sacralise la culture et vénère les salles de concert exaspère Costals, lui qui prend un malin plaisir à dénigrer les spectacles qui s'offrent à lui. Il n'empêche qu'Andrée H., qui est de loin la plus instruite des admiratrices du libertin, est bien la seule à pouvoir percer à jour son jeu. L'hypothèse avancée par cette lectrice de Proust selon laquelle la froideur de Costals-Charlus<sup>1998</sup> serait à mettre sur le compte de son homosexualité est moins délirante qu'il n'y paraît, surtout lorsqu'on sait à quel point l'auteur a entretenu la confusion entre son personnage et lui-même.

Bien que l'auteur des *Jeunes Filles* lui reconnaisse quelques qualités, Andrée apparaît comme le type même de la femme laide et névrosée aspirant à être prise au sérieux et à être considérée comme une intellectuelle. Le fait que cette Bovary du Loiret soit trop *hamoureuse* pour être vindicative n'a pas empêché Roger Nimier, une dizaine d'années après la publication de la tétralogie de Montherlant, de faire par son biais un portrait satirique de l'auteur du *Deuxième sexe*. Pointant l'influence qu'a eue Montherlant sur la génération des Hussards, Richard Golsan note effectivement que Roger Nimier « se moque de Simone de Beauvoir en l'assimilant à Andrée Hacquebaut, personnage hystérique des *Jeunes Filles*<sup>1999</sup> ». La philosophe féministe devient sous sa plume « Andrée de Beauvoir<sup>2000</sup> ». Il est vrai que le féminisme trouverait aisément sa place dans la liste des fléaux en *-isme* dressée par Costals à la fin des *Lépreuses*. Si la société dans laquelle il vit est rongée par l'irréalisme, le grégairisme, le dolorisme, c'est avant tout parce qu'elle accorde « une place excessive à la femme<sup>2001</sup> ». Une quarantaine d'années après *Les Lépreuses*, Anouilh tourne en dérision le fanatisme des fines lettrées qui veulent porter *la culotte*. Ada, membre du « Comité des Femmes libérées du XVI<sup>ème</sup> 2002 » (arrondissement), présidé d'une main de fer par Simone de Beaumanoir, condamne le phallocrate infidèle qui lui sert d'époux au poteau de torture. Sous

<sup>1996</sup> Voir « Un lecteur sélectif », Jean-François Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 366-368.

<sup>1997</sup> *Les Lépreuses*, p. 1447.

<sup>1998</sup> Voir la lettre d'Andrée H. à Costals du 30 juin 1927 : « Je me suis jetée sur Proust, dont je n'avais rien lu. Quelle révélation ! Les écailles me sont tombées des yeux. Tout cela est aveuglant. M. de Charlus, c'est vous !... », *Pitié pour les femmes*, p. 1185.

<sup>1999</sup> Richard Golsan, « Montherlant et les Hussards : d'une génération à l'autre », *Les Hussards, une génération littéraire*, sous la direction de Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 265-277, p. 267.

<sup>2000</sup> Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, Gallimard, 1950, p. 57. Propos cités par Richard J. Golsan, *ibid.*

<sup>2001</sup> Voir l'Appendice des *Lépreuses*, p. 1536-1548, p. 1538.

<sup>2002</sup> Jean Anouilh, *La Culotte* (1978), *Pièces farceuses*, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2008, p. 121-254, p. 122.



prétexte qu'elle a une « licence de sociologie<sup>2003</sup> », elle s'estime bien plus cultivée que son mari, journaliste au *Figaro*. Chez Montherlant, la satire des jeunes filles savantes culmine dans le portrait-charge de Mademoiselle de Bauret, nièce de Léon de Coantré :

Mlle de Bauret avait du goût pour les lettres et les arts, mais sa culture littéraire ne commençait qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ; c'est dire qu'elle était nulle. Elle voyait et expliquait l'univers à travers les manies de quelques auteurs à la mode ; par exemple, elle croyait sincèrement que chaque homme avait été, enfant, amoureux de sa mère ; ou bien, si quelqu'un avouait qu'il avait eu envie de pousser sous le tramway un passant : 'Vous avez trop lu *les Nourritures terrestres*' ; l'autre ouvrait de grands yeux, ignorant, bien entendu, jusqu'au nom de ce livre. Elle proclamait qu'un pitre de cinéma, surnommé 'Charlot', était un génie. Quand elle se laissait aller à la rêverie, elle appelait cela un 'monologue intérieur'.<sup>2004</sup>

L'adhésion totale de cette demoiselle à *ce qui se fait*, attitude en soi condamnable aux yeux d'un auteur qui se veut inactuel, s'accompagne de l'emploi d'un langage pédant. Dans la droite lignée de Philaminte, d'Armande et de Bélise, qui abusaient des périphrases précieuses, Mlle de Bauret aime ponctuer ses conversations de références savantes au complexe d'Œdipe, à l'acte gratuit ou au procédé littéraire du *stream of consciousness*.

Mais la critique des midinettes savantes n'est qu'une facette de l'anti-intellectualisme de l'écrivain. L'auteur des *Olympiques* tourne en dérision le « tripotage d'idées<sup>2005</sup> » et regrette que le public n'ait retenu que la « partie idéologique<sup>2006</sup> » de son recueil, bien fragile à son goût. Rejetant dos-à-dos les deux pôles de légitimité que sont la modernité et le progressisme<sup>2007</sup>, l'auteur, victime de l'épuration, s'inscrit à la suite de Barrès et de Bourget<sup>2008</sup> dans la tradition littéraire de l'anti-intellectualisme. Il s'insurge, dès les années trente, contre la « chapelle littéraire qui prétend donner le ton en France<sup>2009</sup> », chapelle incarnée à la Libération par le petit groupe existentialiste ayant élu domicile aux Deux Magots. Montherlant recourt à des procédés satiriques conventionnels, dont usait déjà Molière à l'encontre des médecins, des notaires et des professeurs, pour railler l'excès de sérieux et le jargon pédant des intellectuels, ces « serin[s] à besicles<sup>2010</sup> ». Les railleries à l'égard de ceux que Rabelais nommait les Sorbonicoles ou les Sorbonagres<sup>2011</sup>, termes que

---

<sup>2003</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>2004</sup> *Les Célibataires*, p. 817-818.

<sup>2005</sup> « *Les Olympiques* : Avant-propos à un volume de morceaux choisis » (1931), *Service inutile*, p. 647-650, p. 647.

<sup>2006</sup> *Ibid.*

<sup>2007</sup> Voir à ce sujet Jeanyves Guérin, *Art nouveau ou homme nouveau, Modernité et progressisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, 2002.

<sup>2008</sup> « *Le Disciple* de Paul Bourget et *Les Déracinés* de Maurice Barrès créent une tradition littéraire de l'anti-intellectualisme qui, relayée par des journalistes et des essayistes, court des années 1890 aux années 1940 et nourrit encore de ses clichés certains romans de l'après 1968. », *ibid.*, p. 16.

<sup>2009</sup> *Carnet XXVI* (1934), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1125-1132, p. 1131.

<sup>2010</sup> « Être de son époque », *Le Solstice de juin*, p. 900-902.

<sup>2011</sup> *Les Lépreuses*, p. 1388.

Costals emploie pour désigner les « fols de l'intelligence<sup>2012</sup> », donnent lieu à une scène farcesque dans le troisième acte de *La Mort qui fait le trottoir*. Le jeu sur l'onomastique, ressort comique attendu, contribue dès le début de la scène à décrédibiliser Angelus Bornibus, Don Tintin de Retintin et M. le Catedratico Blablabla y Blablabla, savants de renom international. Ces trois penseurs-qui-ont-des idées-sur-Don Juan échafaudent avec le plus grand sérieux toutes sortes de théories savantes et psychanalytiques dans l'intention de résoudre l'énigme de Don Juan, mythe qui a fait couler des litres d'encre :

PREMIER PENSEUR : Les motifs anamnétiques, étiologiques et symptomatiques du dévouement sexuel de notre héros peuvent se réduire à un seul : il est en quête de l'absolu, c'est-à-dire de Dieu. Tout être raisonnable croit en Dieu, et par conséquent les grands esprits plus que quiconque...<sup>2013</sup>

L'énumération d'adjectifs pompeux en -ique, *symptomatique*, pour le coup, de la suffixionite dont sont atteints bon nombre d'intellectuels, ravit au plus haut point la double veuve. Cette dernière pense trouver dans chaque nouvelle interprétation la « clef<sup>2014</sup> » du mythe donjuanesque. L'allusion aux tressautements de paupière de l'un des sorbonnards, tic lié à une trop grande « fatigue cérébrale<sup>2015</sup> », trouve sa place dans les poncifs à l'encontre des intellectuels, volontiers dotés d'un physique ingrat et malingre. La description des reniflements incessants de Gustave Ganche, jeune progressiste follement épris de l'épouse de Le Pesnel dans *Rêveuse bourgeoisie*<sup>2016</sup>, participe de cette même veine satirique. Même une pratique sportive régulière ne parvient pas à rendre attirant le corps chétif de ce jeune dreyfusard<sup>2017</sup>. Comme il fallait s'y attendre, la virilité et le courage font cruellement défaut aux spécialistes vaniteux de *La Mort qui fait le trottoir*. Il suffit à Alcacer de feindre de dégainer son épée pour les faire fuir<sup>2018</sup>. L'intervention des trois penseurs, qui ne s'étend pas sur plus d'une scène, éclaire sensiblement la démarche du dramaturge. Son intention, nous semble-t-il, est moins de désacraliser le mythe de Don Juan que de tourner en dérision les théories savantes qui ont contribué à cette mystification. Dans cette perspective, « le mythe,

<sup>2012</sup> *Ibid.*

<sup>2013</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1060.

<sup>2014</sup> *Ibid.*, p. 1059.

<sup>2015</sup> *Ibid.*, p. 1061 : « ALCACER : [...] (*Bas, à la Veuve.*) Pourquoi est-ce qu'il s'ouvre l'œil comme cela à chaque instant ?/ LA DOUBLE VEUVE, *bas* : Parce qu'il a une paupière qui retombe à cause de sa fatigue cérébrale. Vous savez, il pense énormément. »

<sup>2016</sup> Agnès ne peut se résoudre à quitter son mari infidèle pour Ganche en partie parce que « sa toux insupportable, ses reniflements, son infatuation » la dégoûtent horriblement, voir Pierre Drieu la Rochelle, *Rêveuse bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>2017</sup> « À force de volonté, de ponctualité, il était parvenu à accumuler sur sa charpente assez chétive une assez épaisse musculature dont il était très fier. Quand son regard remontait de son torse gonflé à son visage, il lui semblait qu'il était beau. », *ibid.*, p. 227.

<sup>2018</sup> Voir la didascalie sur laquelle se clôt la fin de la scène II du troisième acte : « *Il fait mine de tirer son épée. Les trois Penseurs bondissent de leurs chaises, et déguerpissent dare-dare par la porte.* », *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1062.

l'anti-mythe et la démystification du mystifié<sup>2019</sup> », titre aux relents d'anti-mite que l'un des professeurs a donné à sa brillante étude, pourrait bien avoir, par delà sa fonction satirique, une portée métathéâtrale. La leçon de séduction de Don Juan au début de la pièce est le seul enseignement vraiment digne d'intérêt :

DON JUAN : On ne suit pas une femme : elle vous prend pour son toutou, ou se met à avoir peur ; on l'aborde face à face. Quant à la blonde, elle se hâte, et on n'aborde pas une femme qui se hâte : elle a un but immédiat, et ne s'arrêtera pas.<sup>2020</sup>

La simplicité des conseils prodigués par le sexagénaire, qui parle d'expérience, s'oppose au verbiage abstrait des trois penseurs.

Le portrait au vitriol qui est fait de l'orientaliste dans *La Rose de sable* met lui aussi l'accent sur les dérives d'un savoir désincarné. La vie monacale de M. Combet-David, « ascète du point diacritique, comme M. de Guiscard est un ascète du plaisir<sup>2021</sup> », se voit tournée en ridicule. Ce fameux arabisant puise allègrement dans les légendes, les proverbes locaux et les anecdotes savoureuses collectés par Yahia, poète tunisien de talent :

L'idylle dura six ans, M. Combet-David empêchait Yahia de crever de faim, moyennant quoi il le suçait comme un vampire. [...] Quand M. Combet-David eût bien sucé Yahia, que toute la substance de Yahia fut passée dans les ouvrages de M. Combet-David, celui-ci lui dit à peu près : 'Vous avez chanté ? Eh bien, dansez maintenant !' et rejeta cette pelure vide.<sup>2022</sup>

Cette vampirisation intellectuelle n'est qu'une manifestation parmi d'autres des méfaits de la colonisation dénoncés par l'écrivain, même si la publication fort tardive de l'intégralité du roman en a nettement désamorcé la portée critique. Si encore M. Combet-David se contentait de traduire fidèlement les écrits de Yahia, mais ce vieux garçon timoré dénature le style nerveux et imagé du poète bédouin. À tel point que les ouvrages de ce dernier finissent par ressembler à « des traductions du XVII<sup>e</sup> siècle, d'Horace ou de Tibulle.<sup>2023</sup> » Le travail désastreux de l'orientaliste est en partie attribué à sa peur du scandale et à son inexpérience en matière de sensualité. M. Combet-David n'aurait probablement pas préféré le mot *haleine* à celui de *salive*, trop trivial à son goût, s'il avait su « que c'est bien la salive qu'on échange dans les baisers pénétrants de l'amour<sup>2024</sup> ».

L'archiviste paranoïaque d'*Un assassin est mon maître* se distingue de l'orientaliste de *La Rose de sable* et des trois pédants de *La Mort qui fait le trottoir* en ce qu'il inspire de

---

<sup>2019</sup> *Ibid.*, p. 1059.

<sup>2020</sup> *Ibid.*, p. 1019.

<sup>2021</sup> *La Rose de sable*, p. 77.

<sup>2022</sup> *Ibid.*

<sup>2023</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>2024</sup> *Ibid.*, p. 77.

temps à autre de la compassion à l'auteur. Ce dernier, dans l'épilogue, dit garder un souvenir effroyable du repas qu'il a partagé avec « ce pauvre diable d'intellectuel de la meilleure qualité<sup>2025</sup> », incapable de manger correctement. Fait rare dans l'œuvre de Montherlant, cet ancien élève de l'École des Chartes, ayant fait « une cagne et [une] cagne grisâtre<sup>2026</sup> », est un héros hautement diplômé. C'est ce qui explique sans doute qu'il soit présenté comme un inadapté, ignorant tout des règles élémentaires de savoir-vivre. La silhouette d'Exupère ne détonnerait pas à la Bibliothèque nationale, repaire d'illuminés, de clochards et de « névropathes<sup>2027</sup> », auxquels Montherlant consacre l'une de ses fiches sociologiques en 1952. La méconnaissance absolue du vouloir-plaire qui caractérise le héros d'*Un assassin est mon maître* tendrait à le rendre sympathique si sa servilité et sa lenteur ne le cantonnaient pas au rang de médiocre fonctionnaire. Sa boulimie de lecture ne lui est d'aucun secours. Au contraire, le culte qu'il voue à Amiel, « ce grand incompris<sup>2028</sup> », le conforte dans sa tendance à l'introspection et à la rumination. La lecture de Rousseau alimente son délire de persécution<sup>2029</sup>. Quant à *L'Introduction à la psychanalyse* de Freud, œuvre à laquelle il se réfère religieusement, à la page près, elle lui sert à bricoler des théories simplistes et bancales. Persuadé que le complexe d'Œdipe peut tout expliquer, Exupère, adepte de l'autodiagnostic, est fâché de ne trouver en lui nulle trace d'« œdipémie.<sup>2030</sup> » Conscient du succès que le mythe œdipien rencontre chez les dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle, Gide aurait forgé ce néologisme en apprenant que Cocteau s'attelait lui aussi à la rédaction de son Œdipe<sup>2031</sup>. Anouilh, qui n'a pas fait exception en donnant sa version d'Œdipe en 1978<sup>2032</sup>, ne se prive pas, la même année, dans *La Culotte*, de prendre pour cible la *mode* de la psychanalyse et de son *c'est la faute à l'Œdipe*. Appelé à la barre au cours du procès de son père, Toto, « avec un sérieux de pape<sup>2033</sup> », sert aux féministes férues de psychanalyse qui l'entourent le discours

<sup>2025</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1233-1234.

<sup>2026</sup> *Ibid.*, p. 1134.

<sup>2027</sup> « XVII En revenant de la Bibliothèque nationale », *Le Fichier parisien*, p. 221-235.

<sup>2028</sup> *Un assassin est mon maître*, p. 1149.

<sup>2029</sup> « Il relut les *Rêveries d'un promeneur solitaire*. La manie de la persécution s'y étale si impudemment qu'elle agissait sur lui comme un cautère. Ainsi, à demi-soûl, on s'affermirait sur ses jambes à la vue d'un poivrot embrassant les becs de gaz. », *Un assassin est mon maître*, p. 212.

<sup>2030</sup> *Ibid.*, p. 1056.

<sup>2031</sup> Propos de Gide cités par Jean-Marie Magnan dans *Avec armes et bagages*, L'Harmattan, 1999, p. 98. *Œdipe* de Gide est écrit entre 1929 et 1931 et *La Machine infernale* de Cocteau est achevée en 1932, voir *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 42-343, p. 422-423.

<sup>2032</sup> Jean Anouilh, *Œdipe ou le roi boiteux* (1978), La Table ronde, « La Petite Vermillon », 1997.

<sup>2033</sup> « TOTO, sérieux comme un pape : Mon moi a beaucoup de mal à sonder les abîmes de mon surmoi. Forcément, le phallus de papa fait bouchon. » Jean Anouilh, *La Culotte*, op. cit., p. 193.

qu'elles attendent en décrétant que le « phallus<sup>2034</sup> » paternel est responsable de ses difficultés à « sonder son surmoi<sup>2035</sup> ».

À ce propos, *Un assassin est mon maître* peut-il être lu comme un pamphlet de la psychanalyse ? Il n'est pas exclu de voir dans cette œuvre tardive, publiée en 1971, soit un an avant la mort de l'écrivain, le signe d'une ouverture d'esprit devant une démarche qu'il a longtemps regardée de haut, sans véritablement la prendre au sérieux. La tirade reste pour le dramaturge le meilleur moyen de « fouiller la psyché, d'en éclairer les zones les plus secrètes<sup>2036</sup> », ce qui a d'ailleurs amené ses détracteurs à dénigrer son théâtre et à le taxer de rétrograde. Bien qu'elle n'occupe pas une place aussi centrale que l'héroïsme ou le sacrifice, la folie n'est pas un sujet périphérique dans l'œuvre de Montherlant. On songe à l'hystérie de Thérèse, à la démence lucide de Jeanne la folle, au fantasme nobiliaire de Persilès ou encore à la sénilité de Celestino. La préface d'*Un assassin est mon maître*, écrite par Jean Delay<sup>2037</sup>, psychiatre et membre de l'Académie française, atteste peut-être de la volonté de donner au roman une caution scientifique. Notons qu'il s'agit dans toute l'œuvre de la seule préface allographe demandée par l'auteur, qui n'avait pourtant jusque-là pas lésiné en matière de paratexte. Déléguer une tâche qu'il a si souvent accomplie par le passé s'ancre bel et bien dans le désir d'apporter un éclairage médical sur la névrose de son personnage. Les termes « consultation<sup>2038</sup> » et « diagnostic<sup>2039</sup> » dont use Jean Delay pour justifier le point de vue de *spécialiste* souhaité par l'écrivain pour ce préambule, invitent à lire avec un certain recul les piques à l'encontre de la psychanalyse dans le roman. À moins que la préface elle-même soit à lire comme une plaisanterie, ce qui n'est pas improbable quand on connaît le goût de l'écrivain et de ses héros pour les canulars. Quelle que soit l'hypothèse qu'on privilégie, il est indéniable que c'est moins la psychanalyse en soi que la vanité d'Exupère et sa propension à se gargariser de mots savants qui sont dans la ligne de mire de l'écrivain :

---

<sup>2034</sup> *Ibid.*

<sup>2035</sup> *Ibid.*

<sup>2036</sup> « Cette volonté de fouiller la psyché, d'en éclairer les zones les plus secrètes, va de pair avec une utilisation fréquente de la tirade dans laquelle les personnages s'expliquent, s'interrogent eux-mêmes, sur les mobiles qui les poussent à agir. », Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2008, p. 73.

<sup>2037</sup> Jean Delay, « Préface : Le cas Exupère », *Un assassin est mon maître*, p. 1051-1095.

<sup>2038</sup> « À partir d'une rencontre déjà ancienne, contemporaine des Célibataires, il avait construit une affabulation et créé un personnage pour lequel il désirait une consultation. Il me confia son manuscrit. », *ibid.*, p. 1051.

<sup>2039</sup> « Et puisque Montherlant a confié la présentation de son ouvrage à un médecin, c'est en tant que tel que j'essaierai de dégager de cette histoire les éléments dont la réunion permet un diagnostic. », *ibid.*, p. 1053.

Il commença de dire ‘ma névrose’ comme d’autres diraient ‘mon prix Nobel’, comme certains vieillards disent à tout propos ‘à mon âge’, ou comme plus tard les Français dirent ‘ma dépression nerveuse’ quand ils avaient des embêtements.<sup>2040</sup>

Alors que la folie conférait au bibliothécaire incompris un zeste de noblesse, le ridicule avec lequel il arbore sa névrose le fait descendre de son petit piédestal. Le héros d’*Un assassin est mon maître* se comporte comme un élève vaniteux quémendant de chaleureuses félicitations, une bonne note ou un prix d’excellence.

#### 7.1.4. Bons points, médailles et récompenses : tout est « gloriole<sup>2041</sup> » ?

Le mépris affiché de Montherlant à l’égard des récompenses et des médailles, pour lesquelles petits et grands seraient prêts à se damner, participe d’une éthique du désintéressement dont il conviendra cependant de pointer les contradictions. Certes, le dédain pour le labeur est aux yeux de l’écrivain inhérent à sa condition de gentilhomme. La supériorité de la caste aristocratique doit se manifester par l’abstention de tout travail indigne, si fructueux soit-il. Aux butins et aux trophées, qui récompensaient jadis les chasseurs et les guerriers valeureux de la *classe de loisir*, ont succédé des biens immatériels<sup>2042</sup> tels que l’érudition, la pratique sportive, la maîtrise des usages du monde. Pour Thorstein Veblen, le loisir ostentatoire de la classe des privilégiés s’apparente en effet étroitement « à la vie de prouesses ; toutes les choses qui s’accomplissent pour dénoter une vie de loisir et qui subsistent comme ses critères de bienséance, ont beaucoup de points communs avec les trophées.<sup>2043</sup> » Gâcher son temps dans un travail productif et quémander une médaille, une contrepartie financière reviendrait à convenir de son infériorité.

Rares sont les œuvres dans lesquelles Montherlant, ne fût-ce qu’au détour d’une allusion, ne dénigre pas les récompenses décernées à ceux qui se plient ou feignent de se plier aux règles du jeu social. Quel crédit accorder aux médailles quand on sait que Malatesta, condottière espiègle et désobéissant, a reçu La Rose d’or, ce « suprême honneur que le Saint-Siège n’accorde qu’à ses enfants insignes<sup>2044</sup> » ? Le narrateur d’*Un assassin est mon maître* attire à deux reprises l’attention du lecteur sur le caractère fort suspect du ruban de la croix de

---

<sup>2040</sup> *Ibid.*, p. 1134.

<sup>2041</sup> *Service inutile*, Avant-propos (1935), p. 571-592, p. 576.

<sup>2042</sup> Le loisir ostentatoire n’est pour Thorstein Veblen qu’une des deux grandes manifestations de la supériorité pécuniaire de la classe de loisir. La consommation ostentatoire, que l’on abordera à propos de l’éthique dispendieuse et du gaspillage, se manifeste, elle, par une exhibition de biens matériels.

<sup>2043</sup> Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », (1899), 1970, p. 32.

<sup>2044</sup> *Malatesta*, p. 366.

guerre que Colle d'Épate porte de temps à autre à la boutonnière<sup>2045</sup>. Dans *Les Lépreuses*, le jeu paronymique entre Nobel et Lobel, nom du docteur qui ausculte Costals à Casablanca, se dote d'une charge satirique. En effet, la « petite barrette de la Légion d'honneur [était] épinglée sur sa blouse d'hôpital, ce qui faisait le même effet qu'un joueur de football qui la porterait sur son maillot.<sup>2046</sup> » Plus encore que les autres œuvres de Montherlant, *La Rose de sable* se présente comme le récit d'une course aux récompenses où chacun cherche à satisfaire sa soif de « gloigloire<sup>2047</sup> ». À partir du moment où Combet-David tente sa chance à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, ses traductions s'ornent de « louanges utiles<sup>2048</sup> » et se font encore plus tièdes et consensuelles. Mme Auligny, quant à elle, n'a pas la patience d'attendre que son fils, jeune lieutenant envoyé au Maroc, soit décoré. L'une des notes de l'auteur précise que l'un des passages supprimés du roman montrait cette petite-bourgeoise en train d'épingler à l'avance une fausse Légion d'honneur sur l'un des uniformes de son fils<sup>2049</sup>.

Mais la fin de *La Rose de sable* montre que la course aux récompenses n'est pas l'apanage de la bourgeoisie. Aristocrate jusqu'au bout des ongles, Guiscart participe lui aussi à la mascarade qu'il dénonce. Sa couardise est sur le point de lui valoir une fausse médaille, qui lui sera décernée par une fausse comtesse, pique-assiette connue de tous. Ce chevalier peureux convoite la Croix du Théâtre des Opérations extérieures, censée lui permettre d'échapper à une nouvelle mobilisation. Le narrateur devance les éventuelles objections d'un lecteur qui verrait dans ces petits calculs une entorse à la noble indifférence de son personnage :

Quant à son détachement des vanités, il ne faut pas croire qu'il avait rompu avec lui ; il gardait toujours le contact. Il l'avait seulement mis en veilleuse, bien décidé à le rallumer sitôt obtenu ce qu'il convoitait. D'ailleurs, il s'approuvait toujours.<sup>2050</sup>

Un joueur comme le peintre épicurien de *La Rose de sable* a le don d'être toujours en accord avec ses principes, très fluctuants. Il lui suffit de puiser intelligemment dans le répertoire de

---

<sup>2045</sup> Voir *Un assassin est mon maître*, p. 1108 : « Un jour de hardiesse, Exupère lui avait demandé : 'C'est une pension de guerre ?' car il lui arrivait de porter à la boutonnière le ruban de la croix de guerre. Il avait répondu : 'C'est une pension par héritage.' Mais qu'est-ce qu'une pension par héritage ? ». Saint-Justin, qui a fait la guerre, a très vite percé le mystère de la croix de Colle d'Épate : « Il n'a pas la croix de guerre. Il a appartenu à un régiment qui avait la fourragère de la croix de guerre. Il y était peut-être cuisinier, ou tailleur, ou ordonnance. C'est un imposteur. », *ibid.*, p. 1123.

<sup>2046</sup> *Les Lépreuses*, p. 1452.

<sup>2047</sup> *La Rose de sable*, p. 15.

<sup>2048</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>2049</sup> *Ibid.*, p. 414 : « \*\* Dans un des passages supprimés, on voyait Mme Auligny acheter d'avance la croix de la Légion d'honneur qu'elle était certaine qui serait donnée à son fils, et l'épingler à un des uniformes laissés à Paris par le lieutenant. »

<sup>2050</sup> *Ibid.*, p. 413.

postures qui s'offre à lui pour ne pas perdre la face. Quand le *détachement* fait défaut, la ruse et l'alternance, autres atouts du joueur, prennent le relais et le tirent d'affaire. Au moins Guiscart a-t-il l'honnêteté de reconnaître qu'il prend part à cette imposture généralisée, lucidité qui le rapproche du narrateur de *La Comédie de Charleroi*. Ce dernier guide sur les champs de bataille une mère bien décidée à retrouver la tombe de son fils, à exhumer son corps et à le décorer de la Légion d'honneur. Le héros de Drieu se montre très critique envers Mme Pragen, « costumée en infirmière major, toutes décorations dehors<sup>2051</sup> ». Mais ce soldat de la Grande Guerre sait pertinemment qu'il a lui aussi joué un rôle dans cette vaste « foire<sup>2052</sup> ».

La sérénité avec laquelle les héros de Montherlant disent pouvoir adapter leur jeu aux circonstances ne parvient pas à masquer les relations contradictoires que l'écrivain entretient avec la « gloriole<sup>2053</sup> ». Les allusions récurrentes, voire obsédantes aux décorations fantaisistes, aux médailles de complaisance et aux galons fictifs attestent d'une certaine difficulté à concilier le mépris des mondanités avec le désir de reconnaissance, dilemme auquel l'écrivain a souvent été confronté. Officier de la Légion d'honneur, détenteur de la croix de guerre et de la médaille du combattant volontaire, Montherlant, élu à l'Académie française le 24 mars 1960, se flatte d'avoir été exempté des visites de courtoisie préalables à toute candidature officielle. Le refus de se conformer aux formalités administratives sans pour autant perdre de vue le prestige que lui apporte l'habit vert est symptomatique de l'indifférence calculée de l'écrivain. La réponse de M. le duc de Lévis Mirepoix au discours de réception de Montherlant<sup>2054</sup>, le 20 juin 1963, comporte d'ailleurs plusieurs allusions aux tergiversations capricieuses du nouvel élu, ayant « plusieurs fois écarté l'épée académique<sup>2055</sup> ». Les détours que prend notre auteur pour arriver à ses fins ne sont pas sans évoquer les subterfuges de Guiscart pour obtenir une décoration militaire sans s'abaisser à la demander. Il s'agit bien pour ce héros, qui a « trop de dégoût pour attaquer jamais les choses de front<sup>2056</sup> », de jouer sur les deux tableaux afin que la victoire qu'il convoite ardemment ait l'air de lui être offerte sur un plateau d'argent. La modestie vantarde de M. Dandillot, préfiguration caricaturale de la coquetterie anti-mondaine de celui qui candidatera de loin à

<sup>2051</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, op. cit., p. 24.

<sup>2052</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>2053</sup> *Service inutile*, Avant-propos (1935), p. 571-592, p. 576.

<sup>2054</sup> *Discours de réception à l'Académie française et Réponse de M. le duc de Lévis Mirepoix*, Gallimard, 1963.

<sup>2055</sup> « Certes, il est de notoriété publique, Monsieur, que vous n'avez jamais hésité devant un taureau, l'épée de matador à la main. Cependant, n'est-ce pas un peu de la sorte que vous avez plusieurs fois écarté l'épée académique ? Seriez-vous superstitieux ? », *ibid.*, p. 43-83, p. 46.

<sup>2056</sup> *La Rose de sable*, p. 412.



l'Académie française, apparaît elle aussi comme la transposition plus ou moins consciente des propres contradictions de l'écrivain. Le père de Solange, moribond, montre fièrement à Costals la lettre dans laquelle il expliquait au ministre qu'il préférerait rester « dans l'ombre<sup>2057</sup> » et refuser la Légion d'honneur. Le soin avec lequel M. Dandillot a conservé la coupure de journal de juillet 1923 relatant cet événement<sup>2058</sup> nous conforte dans l'idée que le rejet ostentatoire des mondanités est une forme de mondanité comme une autre.

Montherlant lui-même, dans l'avant-propos de *La Rose de sable*, ne se prive pas de rappeler qu'il a refusé en juin 1934 le Prix de la fondation tunisienne<sup>2059</sup>, de peur de sacrifier son indépendance et de se voir contraint d'écrire un livre sur commande. La frustration née de l'absence de reconnaissance officielle se trouve en quelque sorte compensée, voire dépassée par la théâtralisation, la médiatisation de ce refus. La volte-face de l'orientaliste de *La Rose de sable*, las, à soixante et un ans, de tourner le dos au succès, nous renvoie à ce que peut avoir d'ingrat une autolégitimation passant exclusivement par le retrait du monde. Il est bien beau de rester fidèle à ses principes et de ne pas être en porte-à-faux avec son image de grand sage mais ce n'est pas cette noble conception du métier d'écrivain qui évitera à M. Combet-David de « mourir comme un chien<sup>2060</sup> ». Le culte de la dépense, supposé, comme le mépris pour la « gloigloire<sup>2061</sup> », servir une éthique aristocratique, n'est pas non plus exempt de contradictions. Le gaspillage d'énergie, d'argent et de temps, censé guider l'existence du joueur, se voit tempéré à la fois par une propension à l'accumulation et par une quête d'austérité. En outre, l'écrivain est amené à s'interroger sur les raisons, parfois peu avouables, qui poussent tout un chacun — à commencer par lui-même — à offrir ses bons et loyaux services.

<sup>2057</sup> La lettre en question que le bourgeois moribond tend à Costals est donnée à lire presque dans son intégralité et commence par une démonstration d'humilité désintéressée en bonne et due forme : « J'ai consacré ma vie, dans l'ombre, à la jeunesse française. Je ne l'ai pas fait en vue d'une récompense qu'il faut partager avec n'importe qui. », *Pitié pour les femmes*, p. 1173.

<sup>2058</sup> La coupure de journal de *L'Indépendant de N...* s'intitule « Notre concitoyen, Charles Dandillot, refuse la légion d'honneur », *ibid.*

<sup>2059</sup> *La Rose de sable*, Avant-propos, p. 4 : « J'ignorais tout de ce prix. Je sus par le confrère qu'il comportait une somme de vingt mille francs (environ un million d'anciens francs en janvier 1968), plus un mois de séjour 'aux frais de la princesse' en Tunisie, mais avec l'obligation d'écrire un ouvrage sur la Tunisie, ouvrage conçu, évidemment, dans le sens politique que l'on devine. [...] Alors qu'on m'attendait pour le classique cocktail, je refusai le prix. On pourrait retrouver tout cela dans les quotidiens parisiens de l'époque. »

<sup>2060</sup> « Il accepta d'être tout entier un pauvre homme, convint qu'il avait présumé de sa fierté, et qu'il fallait se résigner à l'Institut s'il voulait dans ses dernières années, vieux et infirme, n'être pas abandonné à mourir comme un chien : la peur de la mort le ramena aux petits honneurs, comme elle en ramène d'autres à Dieu. », *ibid.*, p. 80.

<sup>2061</sup> *La Rose de sable*, p. 16.

## 7.2. « DEDI ET DABO<sup>2062</sup> » : MANIFESTATIONS ET ENJEUX D'UNE ÉTHIQUE DISPENDIEUSE

### 7.2.1. Dépense improductive et service inutile

Les pratiques vers lesquelles se tournent les joueurs de Montherlant sont naturellement vouées à leur faire perdre leur temps, leur énergie et leur argent. Si les sommes pharamineuses que dépense Costals contribuent à lui faciliter la tâche et à endormir la résistance des demoiselles qu'il convoite, l'argent qu'il dilapide entre pour beaucoup dans le plaisir que lui procure la chasse amoureuse. Dans *Pitié pour les femmes*, son envie de couvrir Solange de cadeaux est encore plus forte une fois que la jeune fille s'est donnée à lui. Le héros, qui a d'ailleurs baptisé « l'or du rein<sup>2063</sup> » l'argent qu'il consacre aux femmes, sent à cet instant « les billets palpiter dans son portefeuille comme des pur-sang derrière le starting-gate.<sup>2064</sup> » Le narrateur de *La Petite Infante de Castille* mesurait déjà le charme qu'exerçait sur lui la petite danseuse espagnole à son « désir de dépenser pour elle<sup>2065</sup> ». Garant de la tradition de l'*otium*, l'aristocrate met un point d'honneur à dépenser sans compter. Dans ses *Carnets*, l'écrivain déplore que la question triviale *ça sert à quoi ?* revienne inlassablement dans la bouche de ceux à qui il fait part de ses lectures et de ses découvertes :

*Culture désintéressée.* — Je vois les limites de la qualité de quelqu'un quand, lui disant : 'J'étudie l'ancien théâtre japonais', il me dit : 'Vous allez donc écrire sur l'ancien théâtre japonais ?'<sup>2066</sup>

Le jeu, au sens noble du terme, implique que la recherche du plaisir l'emporte sur toute autre considération. C'est ce que montre par exemple Vailland à propos du « dandysme du cyclisme<sup>2067</sup> », qui exige la lecture attentive de revues spécialisées et l'achat d'un matériel coûteux. Le vélo, qui est encore dans les années cinquante un moyen de transport utilisé par les classes populaires, ne devient une source de plaisir que lorsqu'il cesse d'être un

---

<sup>2062</sup> « *Dedi et dabo*, 'J'ai donné et je donnerai' » est en quelque sorte la devise du héros éponyme du *Maître de Santiago*, p. 482.

<sup>2063</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1104.

<sup>2064</sup> *Ibid.*, p. 1165.

<sup>2065</sup> *La Petite Infante de Castille*, p. 619 : « Comme du vent dans une voile, le désir de la cajoler, le désir de dépenser pour elle, le désir qu'elle soit contente me gonflaient. »

<sup>2066</sup> *Carnet XX* (1931), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 997-1022, p. 1019.

<sup>2067</sup> « L'art commence avec le vélo de course, qui n'est plus instrument de travail, mais source de plaisir ; qui est coûteux, et mieux, qui n'a pas de prix lorsqu'il approche de la perfection ; qui engendre des modes, lesquelles se démodent : il y a un dandysme du cyclisme... », Roger Vailland, *Le Regard froid*, *op. cit.*, p. 117-118.

« instrument de travail<sup>2068</sup> ». La dépense en pure perte que suppose la pratique récréative d'une activité sportive est bien entendu un luxe. Jean Echenoz, dans le roman que lui inspire le destin singulier d'Emile Zatopek, précise avec humour que le milieu modeste de ce coureur malgré lui ne le prédestinait en rien à user ses semelles aux championnats d'athlétisme d'Oslo et aux Jeux Olympiques d'Helsinki :

Le sport, Emile aime d'autant moins que son père lui a transmis sa propre antipathie pour l'exercice physique, lequel n'est à ses yeux qu'une pure perte de temps et surtout d'argent. La course à pied, par exemple, c'est vraiment ce qu'on fait de mieux dans le genre ; non seulement ça ne sert strictement à rien, fait observer le père d'Emile, mais ça entraîne en plus des ressemelages surnuméraires qui ne font qu'obérer le budget de la famille.<sup>2069</sup>

Aux yeux du père d'Emile, ouvrier en menuiserie et père de sept enfants, la course à pied est un luxe indécent. La logique nobiliaire et l'aisance matérielle dans laquelle évoluent les héros de Montherlant les prédisposent à prendre le contre-pied de ce point de vue utilitariste.

Dans l'œuvre de notre auteur, le culte de la dépense est indissociable de la valorisation du jeu, qui figure parmi les manifestations de ce que Georges Bataille, dans une étude publiée pour la première fois en 1933, nomme la « dépense improductive<sup>2070</sup> ». Dans les jeux, les sacrifices, l'érotisme, les guerres, les cultes, les constructions de monuments funéraires, les fêtes et les spectacles, « l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens.<sup>2071</sup> » La remise en question de l'économie capitaliste, reposant sur une logique d'acquisition et d'épargne, se traduit chez Bataille, alors membre du Cercle Communiste Démocratique et de l'association d'extrême-gauche Masses, par un intérêt prononcé pour les pratiques fondées sur la dilapidation et la prodigalité. Cette approche est *a priori* très éloignée de celle de Montherlant, chez qui l'éloge du jeu et de la dépense obéit avant tout à un réflexe conservateur, lié au désir de défendre les privilèges d'une caste déclinante. Au-delà de leurs profondes divergences, le défenseur de la *dépense improductive* et le champion du *service inutile* se rejoignent dans le rejet de l'utilitarisme bourgeois et de sa soumission au principe de parcimonie<sup>2072</sup>. L'aristocratie dont se nourrit ouvertement l'éthique chevaleresque prônée par Montherlant n'est pas absent de la démarche

---

<sup>2068</sup> *Ibid.*

<sup>2069</sup> Jean Echenoz, *Courir*, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 13.

<sup>2070</sup> Georges Bataille, « La notion de dépense », étude publiée dans *La Critique sociale* (n° 7) en 1933 et reprise dans *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 29-54.

<sup>2071</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>2072</sup> « En s'efforçant à la stérilité quant à la dépense, conformément à une raison qui tient des comptes, la société bourgeoise n'a réussi qu'à développer la mesquinerie universelle. », *ibid.*, p. 46.

de Bataille. L'auteur de *La Part maudite* déplore la « conception de l'existence plate et insoutenable<sup>2073</sup> » à laquelle mènent la mesquinerie et le conformisme petit-bourgeois.

La tendresse de Montherlant pour le petit peuple tient en partie au fait que ce dernier, comme l'aristocratie, n'est pas destiné à épargner, remarque qu'on trouve sous la plume d'un grand bourgeois cynique comme Morand<sup>2074</sup>. La scène anachronique de *La Guerre civile* durant laquelle Laetorius, général luttant aux côtés de César, se vante de ce que son « argent ne travaille jamais à moins de quarante-huit pour cent<sup>2075</sup> », offre à Montherlant l'occasion de railler les petits calculs, par définition incompatibles avec la grandeur d'âme qu'implique l'idéal héroïque. Même des personnages englués dans la trivialité du quotidien comme le picaro de *Moustique* et l'adolescent conformiste de *Fils de personne* se disent taraudés par l'envie de dépenser. « 'Je voudrais avoir de l'argent pour m'amuser avant de crever'<sup>2076</sup> », confie au narrateur le petit cireur de bottes lorsqu'il apprend qu'il est malade. La situation de Gillou n'est elle non plus pas complètement désespérée, quoi qu'en pense son père. L'adolescent a beau, en bon petit-bourgeois, jouer à la Loterie nationale, il explique à la femme de chambre qu'en cas de victoire, il gardera pour lui une somme d'argent qu'il se fera le plaisir de jeter par les fenêtres :

GILLOU : Si je gagne mille francs, j'achèterai un sac à main de quatre cents francs à maman ; je donnerai trois cents francs à mon père, parce que, lui, on ne sait jamais de quoi il a envie, je crois qu'il n'a envie de rien ; et je garderai trois cents francs pour les gaspiller.

PAULETTE : Les gaspiller à quoi ?

GILLOU : À des bêtises.<sup>2077</sup>

Bien que Gillou se montre trop raisonnable pour un garçon de quatorze ans et que ses talents de comptable n'augurent rien de bon, il lui reste encore un petit grain de folie, un zeste d'enfance.

Les personnages dépensiers sont aussi les plus puérils, qu'il s'agisse de Malatesta, du parasite sublime d'*Un assassin est mon maître* ou du peintre flegmatique de *La Rose de sable*. Le gaspillage, y compris celui de son propre talent, est pour Guiscart en parfaite adéquation avec ce qu'il juge être son style de vie, « le style noble<sup>2078</sup> ». C'est à travers la dépense que peut s'affirmer l'identité nobiliaire de cet esthète : « Gaspiller les possibilités, gaspiller les

---

<sup>2073</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>2074</sup> Paul Morand, *Journal inutile*, tome I, *op. cit.*, p. 131 : « L'aristocrate et l'ouvrier n'épargnent pas. Seul, le bourgeois met de côté. Réserves de noisettes de l'écureuil, pour l'hiver. »

<sup>2075</sup> *La Guerre civile*, p. 1257 : « LAETORIUS : Moi, mon argent ne travaille jamais à moins de quarante-huit pour cent. / FANNIUS : Et moi à trente-quatre, hélas ! Ça se voit, que je ne suis pas général. »

<sup>2076</sup> *Moustique*, p. 174.

<sup>2077</sup> *Fils de personne*, p. 229.

<sup>2078</sup> *La Rose de sable*, p. 137.

femmes, gaspiller l'argent, mais par-dessus tout gaspiller ses dons, c'était une des jouissances de sa vie.<sup>2079</sup> » Enclin à la procrastination, Guiscart, qui rechigne à régler ses dettes en temps et en heure, paye sa négligence au prix fort<sup>2080</sup>. Cultivant son manque de pragmatisme, sans doute par crainte de s'embourgeoiser, le héros de Montherlant a pleinement conscience que la dépense est pour un homme de son rang un devoir sacré. Guiscart se place en digne héritier de l'homme de cour. Ses dépenses immodérées, sous couvert d'être désintéressées, se font à des fins de représentation. Cette obligation de dépenser, que Norbert Elias rattache à « l'éthos de consommation de prestige<sup>2081</sup> », s'oppose au rationalisme bourgeois exigeant de maintenir la consommation au-dessous du niveau des revenus. Si le gaspillage apparaît à maintes reprises comme l'une des règles de conduite que se fixent les héros de Montherlant, la tentation de dilapider leurs ressources se voit tempérée d'un côté par le rejet du luxe et de l'autre par une propension à l'accumulation.

### 7.2.2. L'austérité et la collection : deux entorses à l'éthique dispendieuse ?

L'exigence de retenue et de discrétion sauve fréquemment les personnages de Montherlant des affres de la débauche. C'est pourquoi l'on ne peut parler au sujet de ses héros de *consommation ostentatoire*, conduite déplorée par Thorstein Veblen dans sa *Théorie de la classe de loisir*. L'économiste américain voit dans le gaspillage indécent des spéculateurs, dont l'enrichissement est lié à la naissance du capitalisme d'affaires à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une manière d'afficher leur puissance pécuniaire<sup>2082</sup>. Rien de tel chez le héros du *Maître de Santiago*, dont le mode de vie spartiate confine à la pauvreté. Ce dernier, qui vit dans une demeure décrépite, demande à sa fille de reprendre ses draps, estimant qu'en acheter une nouvelle paire est une « dépense bien inutile.<sup>2083</sup> » Le mépris du confort n'est en aucun cas synonyme d'avarice chez Alvaro. « Du plus petit au plus grand tout le monde le gruge,

---

<sup>2079</sup> *Ibid.*

<sup>2080</sup> *Ibid.*, p. 131 : « Avec convocations et sommations il agissait toujours ainsi, depuis de longues années, et il n'en résultait jamais rien de grave, sinon qu'il apprenait de temps en temps qu'il était condamné à payer de fortes sommes à des aigrefins avérés. Il se consolait alors par une de ses maximes favorites, empruntée à un dictateur mexicain (Pancho Villa) : 'Le plaisir et le bonheur se payent cher, même quand on ne les achète pas en espèces.' À aucun prix il ne voulait de poids mort dans sa vie, et pour cela il payait, allait de l'avant, toujours prêt à passer à profits et pertes, sacrifiant mille et mille choses, simplement pour n'avoir pas à leur accorder de son attention. »

<sup>2081</sup> Voir Norbert Elias, « Chapitre 2 : Le système des dépenses », *La Société de cour*, *op. cit.*, p. 47-71.

<sup>2082</sup> Tout membre de cette classe dite de loisir se trouve dans la nécessité de « tracer la signature de sa puissance pécuniaire, en grosses lettres, assez grosses pour qu'on pût les lire en courant. », Thorstein Veblen, *op. cit.*, p. 51.

<sup>2083</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 512.

tout le monde le vole, sans qu'il s'en soucie<sup>2084</sup> », déplore la duègne dans la première scène. L'épargne et le calcul sont étrangers au père de Mariana, connu pour sa « générosité folle<sup>2085</sup> », sa prodigalité démesurée. À l'instar de l'évêque des *Misérables*, le bien nommé Alvaro Dabo répond au vol par le don. L'histoire de la salière subtilisée par le gentilhomme ruiné<sup>2086</sup>, dans laquelle on pourra voir un écho à l'épisode des couverts en argent volés par Jean Valjean, témoigne de la bonté sans borne du chevalier de l'Ordre de Santiago. Cette indifférence à l'égard des biens matériels caractérise aussi les deux bonshommes des *Célibataires*, dont l'intérieur n'aurait pas été plus luxueux s'ils avaient eu plus d'argent à leur disposition. Cette défiance à l'égard du luxe vient illustrer l'idée, explicitement formulée dans *Service inutile*, selon laquelle la véritable noblesse se reconnaît à son « humiliation temporelle<sup>2087</sup> ».

Les problèmes financiers que rencontrent Élie et Léon sont bien davantage liés à une mauvaise gestion de leur patrimoine qu'au désir de mener la grande vie. L'incapacité dans laquelle ils sont de régler leurs dettes peut les rapprocher de l'héroïne de *Madame de*, contrainte de vendre en secret une paire de boucles d'oreille offerte par son mari. Mais l'intérieur délabré des deux aristocrates impécunieux se démarque nettement du monde d'ostentation dans lequel évolue cette femme coquette et frivole. Bien qu'ils offrent deux illustrations fort différentes du lien unissant l'éthos aristocratique à la dépense, *Les Célibataires* et *Madame de* attirent l'attention du lecteur sur les conséquences tragiques du rapport irrationnel de la noblesse à l'argent. Le « jeu<sup>2088</sup> » auquel se livre l'héroïne de Louise de Vilmorin, dépensant sans compter, déclenche une série de mensonges et de malentendus qui conduiront cette mondaine à la mort. Quant aux *Célibataires*, André Blanc considère à juste titre qu'il s'agit, avec *Un assassin est mon maître*, du « plus triste des romans de

<sup>2084</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>2085</sup> *Ibid.*

<sup>2086</sup> La duègne raconte à Mariana, la fille d'Alvaro, cette histoire au début de la pièce : « TIA CAMPANITA : [...] Il y a un mois, un pauvre gentilhomme, inconnu de votre père, se présente chez lui, pour lui demander son aide dans la recherche d'un emploi. Quand il est parti, don Alvaro s'aperçoit qu'une des salières d'argent qui étaient sur la desserte a disparu. Quelques jours plus tard, le gentilhomme revient, et votre père remarque qu'il a des chaussures neuves, au lieu de chausses usées et rapiécées qu'il portait la fois précédente. Alors, il va prendre les deux salières qui restaient, les enveloppe, et les lui donne en lui disant : 'Je n'ai pu vous trouver de travail, mais s'il vous plaît, emportez ceci pour l'amour de Dieu, et priez pour moi.' Le gentilhomme, en pleurant, lui baise les mains et avoue sa faute. », *ibid.*

<sup>2087</sup> « Sur la noblesse en France », *Service inutile*, p. 689 : « Si j'avais pu assister et prendre la parole, comme on me le demandait, à la dernière assemblée annuelle de l'Association de la noblesse, j'aurais dit entre autres choses à ces messieurs : 'Rien ne me paraît convenir mieux à la noblesse, qu'une certaine pauvreté, une certaine humiliation temporelle. Je frémis quand je vois des nobles s'enrichir, sachant comme on s'enrichit.' »

<sup>2088</sup> L'imprudence de l'héroïne est au début du récit présentée comme un jeu, jeu qui lui sera fatal : « Après quelques années de ce jeu elle fut mise en face de grandes dettes qui lui causèrent d'abord du souci, puis de l'angoisse et, enfin, du désespoir. », Louise de Vilmorin, *Madame de*, suivi de *Julietta*, Gallimard, « Folio », 1951, p. 14.

Montherlant<sup>2089</sup> ». On y voit en effet comment « la solitude, le manque de compréhension mais aussi le manque d'argent, beaucoup plus prosaïque mais également efficace, détruisent un homme.<sup>2090</sup> » L'anecdote du robinet suffit à elle seule à expliquer les déboires pécuniaires des deux messieurs, dépourvus de tout sens des réalités :

Le robinet du jardin était resté à demi ouvert ; l'eau débordait de la cuve et se répandait. M. de Coantré, qui eût abandonné un million comme il abandonnait les vingt mille francs de son mobilier, avec un détachement souriant, tout parfumé d'inconscient, se mettait martel en tête pour dix sous. D'ailleurs, même si cette eau perdue n'avait pas fait monter une facture (de trois ou quatre centimes), elle eût navré son sentiment de l'ordre (lequel était, toutefois, fort peu ordonné lui-même).<sup>2091</sup>

Les rares initiatives de Léon, dénuées de bon sens, confortent le lecteur dans l'idée que l'aristocrate n'est pas fait pour le négoce.

L'autoportrait de l'écrivain en homme de loisir se construit en négatif de celui de l'homme d'affaires, embourbé dans l'action :

Il rêve de gagner beaucoup d'argent, de travailler à outrance, parce qu'il ne sait que faire de son loisir, et si, par nécessité il lui en venait un peu, de l'employer à faire quelque grand voyage stupide. Moi, je rêve de ne pas gagner d'argent, de ne pas voyager, et d'avoir beaucoup de loisir.<sup>2092</sup>

À travers ces quelques lignes de *Textes sous une occupation*, qui feront sans doute sourire ceux qui savent que l'écrivain a longtemps sillonné la Méditerranée et que les œuvres qu'il a publiées lui ont rapporté de coquettes sommes, il s'agit de confronter deux types humains se définissant l'un par rapport à l'autre. Le portrait que Montherlant dresse de l'homme d'affaires s'appliquerait parfaitement à Lewis et à Irène, héros éponymes du roman de Morand publié en 1924. L'île grecque sur laquelle ces deux hyperactifs sont censés se détendre ne parvient pas à les désintoxiquer du travail. L'« anémie méditerranéenne<sup>2093</sup> » à laquelle succombe Lewis est révélatrice de l'ennui profond dans lequel le plongent la sieste, la pêche et la lecture. Ravie de rentrer à Paris, Irène s'est remise à travailler, ne pouvant elle non plus vivre ailleurs que dans une société « où tout est brocante et spéculation.<sup>2094</sup> » Les analogies récurrentes entre le jeu et les transactions financières, lesquelles requièrent elles aussi la mise en œuvre de diverses stratégies, remettent en question l'opposition traditionnelle

---

<sup>2089</sup> André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, op. cit., p. 81.

<sup>2090</sup> *Ibid.*

<sup>2091</sup> *Les Célibataires*, p. 783.

<sup>2092</sup> « Comme les Hindous vers l'âge de soixante ans, se retirent dans les forêts... » (1943), *Textes sous une occupation*, p. 1497-1502, p. 1500.

<sup>2093</sup> Paul Morand, *Lewis et Irène*, op. cit., p. 1-93, p. 68.

<sup>2094</sup> *Ibid.*, p. 73.

entre *otium* et *negotium*. Le loisir vire au supplice tandis que le travail offre pour Lewis un espace ludique sans égal :

Je ne travaille pas pour ‘tenter la fortune’, être ‘un roi de l’or’, avoir ‘la puissance que donne l’argent’ et autres expressions de la presse des concierges. Je m’amuse à travailler. Négocier un emprunt me distrait plus que de faire de la voile, dresser un acte de société, plus que de jouer au poker. Voilà tout.<sup>2095</sup>

Rejetant les poncifs brandis à l’encontre du *businessman* assoiffé d’argent, Lewis dit considérer le travail comme une fin en soi, une action trouvant sa raison d’être en elle-même.

L’asservissement de l’homme moderne au *negotium* effraie Montherlant tout autant qu’il le fascine. Sinon, pourquoi aurait-il choisi de se présenter aux mères des garçons qu’il convoite sous le nom de « M. Millon, agent commercial<sup>2096</sup> » ? Se glisser dans la peau d’un personnage dont on s’estime aux antipodes revient à pousser à l’extrême le principe de la *mimicry*, qui, dans la classification de Roger Caillois, consiste « à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu’[on] est un autre que [soi]-même.<sup>2097</sup> » Le mélange de fascination et de répulsion qu’inspire à Montherlant le métier de représentant, associé dans son esprit à la médiocrité petite-bourgeoise, explique qu’il se soit amusé à endosser ce rôle pour s’adonner à un passe-temps peu avouable. L’agent commercial pourrait pourtant être de bon conseil auprès d’aristocrates lymphatiques comme Élie et Léon. D’évidence, le manque de pragmatisme et d’ambition est à la fois le talon d’Achille de la noblesse, incapable de s’adapter au monde moderne, et la trace de son prestige d’antan. Soucieux de concilier son amour de la dépense avec son mépris du clinquant, Montherlant attribue les malheurs de ses héros non à leur désir d’acquérir des signes extérieurs de richesse, obsession qu’il laisse aux parvenus, mais à leur sens des affaires désastreux.

L’attachement de l’auteur et de ses héros aux collections pourrait *a priori* lui aussi aller à l’encontre de la destruction ostentatoire des richesses qu’implique le mode de vie aristocratique. La démarche du collectionneur peut être envisagée comme un réflexe d’acquisition petit-bourgeois, ou pire encore, comme un étalage de richesses digne du plus grossier des ploutocrates. Mais elle est dans une certaine mesure conforme à la logique de conservation qui caractérise le milieu nobiliaire. L’œuvre de Montherlant porte la trace de

---

<sup>2095</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>2096</sup> « Pour vivre à l’aise ces aventures, la mère devait être complice. Il fallait la rencontrer. Roger Peyrefitte insistait. Montherlant aimait l’incognito, faisant ses frasques sous le nom de M. Millon, agent commercial », rappelle Pierre Sipriot dans l’une des notes de la *Correspondance*, p. 43. Il s’appuie notamment sur les confidences de Roger Peyrefitte dans *Propos secrets* : « Au début, il se présentait comme un agent immobilier auprès des gosses. [...] ensuite, il a opté pour ‘représentant de commerce’. », *op. cit.*, p. 53.

<sup>2097</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 61.



cette ambiguïté. Dans *La Rose de sable*, Guiscart a beau se dire étranger aux calculs, la comptabilité amoureuse qu'il tient scrupuleusement prête à sourire<sup>2098</sup>. On notera aussi que Don Juan attend d'avoir soixante-six ans pour se débarrasser de trois cents lettres d'amour, qu'il a jusqu'ici précieusement conservées<sup>2099</sup>. Mais le temps, l'énergie et l'argent que suppose la collection d'objets rares font que cette distraction n'entre pas en réelle dissonance avec l'éthique aristocratique de Montherlant. La figure du connaisseur se superpose souvent à celle du collectionneur, y compris dans la *Correspondance*, où il est fait allusion à la collection de livres érotiques que Peyrefitte a coutume de montrer à ses jeunes proies<sup>2100</sup>. Quant à Montherlant, il affirme, dans une lettre de novembre 1941, que le déferlement de jeunes mâles dans le Paris occupé comble de bonheur les chineurs de garçonnet de son espèce. Rien, pas même la kermesse de 1938, « ne surpasse les occasions offertes actuellement à un homme qui aime acheter des antiques.<sup>2101</sup> » M. Le Vadey, client régulier de l'antiquaire de *Celles qu'on prend dans ses bras* et le jeune *aficionado* des *Bestiaires*, dont la chambre est « tapissée d'images de taureaux et de toreros<sup>2102</sup> », peuvent eux aussi être considérés comme des collectionneurs. Alban a de qui tenir puisque son gentilhomme de père collectait depuis l'adolescence « toutes les cartes d'invitations reçues aux dîners et aux bals, et tous les billets de part, classés par degrés de parenté<sup>2103</sup> ».

De manière à ce que la collection ne devienne pas un déballage obscène de richesses, l'amateur se doit d'opérer une sélection. Par exemple, il est indiqué dans la didascalie inaugurale de *Celles qu'on prend dans ses bras* que l'appartement du héros, loin d'être saturé de tableaux et de pièces rares, ne comporte que « quelques meubles et quelques objets<sup>2104</sup> ». Cette recherche de sobriété est encore plus nette dans la salle d'honneur de la maison d'Alvaro. Trois blasons ressortent avec éclat sur un mur dépouillé, telles « trois oasis

---

<sup>2098</sup> *La Rose de sable*, p. 134.

<sup>2099</sup> « DON JUAN : Trois cents lettres de mes petites compagnes terrestres, en morceaux, que je vais jeter dans le Guadalquivir. [...] J'en ai détruit autant à Ségovie et autant à Tolède. J'avais laissé de tout cela à des amis sûrs, dans des cassettes fermées à clef. », *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1018.

<sup>2100</sup> Voir Lettre XXX de Montherlant à Peyrefitte de décembre 1939, *Correspondance*, p. 68-69.

<sup>2101</sup> Voir Lettre CXLV de Montherlant à Peyrefitte du 10 novembre 1941, *ibid.*, p. 317.

<sup>2102</sup> *Les Bestiaires*, p. 386. Dans l'article « aficionados », Robert Bérard précise que « nombreux sont les aficionados qui sont aussi des collectionneurs. Pour beaucoup, la première des collections est celle des billets des corridas auxquelles ils ont assisté, soigneusement classés par ordre chronologique avec mention du cartel au dos et accompagnés des cartelitos correspondants. [...] », *La Tauromachie, Histoire et dictionnaire*, sous la direction de Robert Bérard, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2003, p. 247-248.

<sup>2103</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>2104</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 613.

*luxuriantes dans un désert aride*<sup>2105</sup>. » La précision des didascalies décrivant la chambre de Malatesta et le bureau de Ravier est elle aussi symptomatique de la relation métonymique que le dramaturge entend établir entre l'individu et son habitat<sup>2106</sup>. Le soin que Montherlant apporte à son propre intérieur vient conforter ce constat. L'appartement de l'écrivain, quai Voltaire, atteste de la volonté de concilier deux notions à première vue antithétiques, l'accumulation et le dénuement. Le salon froid, vide, « délibérément inhospitalier<sup>2107</sup> » dans lequel, se souvient Marguerite Lauze, trône une série de bustes antiques, matérialise de façon frappante cette tension entre ostentation et retenue. La tournure restrictive qu'emploie Montherlant, s'apprêtant, au cours d'un entretien télévisé réalisé chez lui en 1954, à commenter sa collection de bustes, corrobore cette idée : « Toute ma vie je n'ai jamais acheté que des antiques. Je n'ai jamais acheté de ma vie un objet qui ne fût une chose grecque, ou romaine ou égyptienne.<sup>2108</sup> » Tout ce qui n'entre pas dans les critères du collectionneur est négligé, sacrifié, ce qu'est censé illustrer le contraste entre la sobriété, très relative, des lieux et la splendeur des antiques. Ce goût du contraste est à l'origine de la fascination qu'exerce sur l'auteur le plateresque, style architectural dans lequel « le comble de l'orgueil non fondé et le comble du dépouillement [se trouvent] côte à côte et sans transition.<sup>2109</sup> » La proscription du luxe provocant, le choix de l'austérité et la valorisation de la dépense s'accompagnent en toute logique d'un intérêt prononcé pour les associations caritatives.

<sup>2105</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 479 : « À la frise de ce mur éclatent trois blasons sculptés, sommés de heaumes, et posés de biais comme s'ils étaient fouettés et bousculés par une rafale. Ils éclatent richement, curieusement, et presque convulsivement ornementés, sur la nudité du mur, comme trois oasis luxuriantes dans un désert aride. »

<sup>2106</sup> Si ce rapport métonymique est particulièrement frappant dans le théâtre de Montherlant, qui se montre par ailleurs peu enclin à recourir au jargon théâtral (côté cour/côté jardin...), le lien entre les personnages et le milieu dans lequel ils évoluent est également central dans un roman balzacien tel que *Les Célibataires*. La description de l'intérieur poussiéreux où crouissent Léon et Élie rappelle clairement celle de la pension Vauquer dans l'incipit du *Père Goriot*, voir *Les Célibataires*, p. 740-741.

<sup>2107</sup> Marguerite Lauze (1892-1973), grande amie de Montherlant, et son fils, Jean-Claude Barat, furent désignés comme les légataires uniques de l'écrivain par un billet signé le jour de son suicide, le 21 septembre 1972. Une reproduction du testament de Montherlant rédigé en 1951 et revu en 1959 figure sur le site [www.montherlant.be](http://www.montherlant.be), à la page [www.montherlant.be/article\\_60\\_lauze.html](http://www.montherlant.be/article_60_lauze.html), consultée le 07/05/2013.

<sup>2108</sup> Il s'agit de la seconde partie de l'entretien que Montherlant accorde à Pierre Desgraupes en 1954, <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF86644601/henry-de-montherlant.fr.html>, consulté le 29/07/2012.

<sup>2109</sup> *Service inutile*, p. 595-598, p. 596.

### 7.2.3. Une charité charitable ?

Rappelant la valeur centrale du dévouement dans l'éthique aristocratique, Monique de Saint Martin constate que le « sentiment de supériorité va souvent de pair avec le sentiment d'avoir des obligations et des charges<sup>2110</sup> ». C'est ce qui explique, encore aujourd'hui, l'implication de la noblesse dans la vie locale et dans les organismes de bienfaisance. La pratique de la charité obéit, dans une certaine mesure, à une logique conservatrice puisque l'impossibilité pour les déshérités de répondre aux dons concourt à maintenir l'élite à sa place. Les actions philanthropiques, prolongement des *œuvres* d'antan, offrent à la noblesse la possibilité de renouer avec le rôle qui lui était dévolu dans une société d'ordres. Même un libertin odieux comme Costals se voit parfois rattrapé par son atavisme. Sous l'emprise de son *démon du bien*, qu'il nomme à d'autres moments son « démon de la charité<sup>2111</sup> », Costals se surprend à répondre aux lettres d'Andrée et de Thérèse. Les quelques bonnes actions du héros, réminiscences de son éducation de fils de bonne famille bercé par la comtesse de Ségur, le conduisent à pérenniser, non sans cynisme, la tradition de ses ancêtres vertueux.

Montherlant se montre très tôt sensible à cet impératif de classe puisque *L'Exil*, sa première pièce, pointe à la fois les enjeux et les limites du « dévouement admirable<sup>2112</sup> » de Geneviève de Presles, directrice d'un hôpital auxiliaire en août 1914. Sous couvert d'être purement désintéressés, le bénévolat et l'aide aux plus déshérités permettent à cette mère de famille de concilier un idéal religieux avec un idéal mondain, fondé sur le paraître et la distinction. Nous ne tarderons pas à découvrir que cette citoyenne investie collecte de l'argent en faisant du porte-à-porte avec d'autres dames vertueuses. « Je ne puis aller demain à l'hôpital que dans la soirée, tenant à relancer moi-même certaines des maisons que j'ai quêtées. [...] <sup>2113</sup> », confie-t-elle à Mademoiselle Egreville, au début de la pièce. Parce qu'elle considère que le bénévolat implique un réel don de soi, Mme de Presles condamne le manque d'implication de l'une de ses consœurs, qui ne sera pas disponible pour se charger de l'envoi de certains paquets :

MADemoiselle EGREVILLE : Je ne crois pas que Madame de Changé puisse y aller. Elle a dit...  
[...]

---

<sup>2110</sup> Monique de Saint Martin, *L'Espace de la noblesse*, op. cit., p. 131.

<sup>2111</sup> *Le Démon du bien*, p. 1351.

<sup>2112</sup> *L'Exil*, p. 22.

<sup>2113</sup> *Ibid.*, p. 20.

GENEVIÈVE : Si Mme de Changé a dit cela, moi, je lui dirai demain autre chose. Je lui dirai que si elle n'arrive pas à être libre deux fois par semaine, on peut se dispenser de ses services.<sup>2114</sup>

Si Geneviève décèle dans l'attitude de Mme de Changé un dévouement de façade, c'est qu'elle-même s'efforce d'adopter un comportement exemplaire. En revanche, lorsqu'il en va de la chair de sa chair, Mme de Presle laisse de côté son idéal chevaleresque et fait tout ce qui est en son pouvoir pour que Philippe ne parte pas au front. L'écart flagrant entre les nobles principes de cette aristocrate dévouée et son réflexe primaire de génitrice apparaît au moment où elle propose à son fils de s'engager comme civil dans les ambulances de la YMCA. Il risquera « le peu, le tout petit peu nécessaire<sup>2115</sup> » pour sauver les apparences. Le sens de l'honneur et le goût de la prouesse ont cédé la place à un tiède compromis. Le hiatus entre l'idéal héroïque et sa mise en pratique, qui, on le verra, sera le principal grief retenu contre l'écrivain après l'Occupation, se trouve ainsi déjà clairement formulé dans une pièce de jeunesse comme *L'Exil*.

Mais c'est dans *La Rose de sable* et plus précisément dans un « fragment inédit<sup>2116</sup> », non publié dans l'édition de 1967, que l'obséquiosité et la malhonnêteté de certains membres d'œuvres caritatives sont dénoncées avec le plus d'acrimonie. Mme de Saint-Esprit, bigote suspecte, arrondit sa pension de veuve en se servant dans les sommes versées par les adhérents. Un jeune architecte arriviste règle ses dettes en ouvrant des crédits extraordinaires au nom de l'Œuvre de la Pouponnière. Quant à Mme Auligny, elle espère ardemment que le zèle et l'énergie qu'elle déploie à collecter des sommes gigantesques lui vaudront enfin l'estime des marquises à la tête de ces associations. L'entrepreneur plébéen, la marquise désargentée et la bourgeoise frustrée ne sont pas à court de stratégies pour tirer les bénéfices de leur gracieuse participation à une œuvre de bienfaisance. Chacun avance son pion sur le plateau de la charité et Mme de Saint-Esprit, qui, « a[vait] dans son jeu un atout que Mme Auligny n'a[vait] pas<sup>2117</sup> », joue avec succès la carte de la veuve éplorée. Cette vertu en trompe-l'œil tranche avec le dévouement sincère de Mme Rugot, qui a dédié sa vie aux miséreux, « guérissant sa pauvreté en assistant celle des autres<sup>2118</sup> ». Cette dame issue « d'une petite noblesse du midi, sans consistance, ni relations, ni fortune, ni rien<sup>2119</sup> » offre la preuve que l'idéal aristocratique, fondé sur le service et l'esprit de sacrifice, n'a pas encore disparu. Bien que Pierre Sipriot ne le précise pas dans sa biographie, il est possible que le personnage

---

<sup>2114</sup> *Ibid.*

<sup>2115</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>2116</sup> « Fragment inédit de *La Rose de sable* » (1967), *Tous feux éteints*, p. 99-102.

<sup>2117</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>2118</sup> *La Rose de sable*, p. 50.

<sup>2119</sup> *Ibid.*

de Mme Rugot ait été inspiré par Odette Michéli, déléguée à la Croix Rouge que Montherlant a rencontrée en 1942.

La vision qui est donnée dans l'œuvre de la pratique de la charité mérite en effet d'être éclairée par la propre expérience de l'écrivain, qui ne se soustrait pas au devoir que lui impose sa haute naissance. Nous ne reviendrons pas sur l'article élogieux que l'écrivain consacre en 1934<sup>2120</sup> à l'Association d'entraide de la Noblesse Française, organisme venant en aide aux familles nobles désargentées. Si l'auteur salue l'humilité et la discrétion de Mme Rugot, il ne se prive pas d'énumérer dans ses écrits et dans les lettres qu'il envoie à ses proches les sommes qu'il a versées à la Croix Rouge et à L'Institut Pasteur<sup>2121</sup>. Dans son *Mémoire justificatif*, Montherlant, afin de se dédouaner d'avoir touché de l'argent de la part des Allemands sous l'Occupation, mentionne le don que les droits de représentation et de traduction de *La Reine morte* lui ont permis de faire à la Croix Rouge suisse en octobre 1943<sup>2122</sup>. La tension entre le devoir de discrétion et l'envie d'étaler ses largesses se combine à la difficulté d'accorder une morale du don à un tempérament économe. La question n'est pas de savoir si, comme le sous-entendent Pierre Sipriot<sup>2123</sup> et Roger Peyrefitte<sup>2124</sup>, Montherlant était parcimonieux, voire avare, mais de montrer en quoi l'œuvre se fait l'écho des doutes et des interrogations de l'auteur. Dans *Textes sous une occupation*, l'exemple du *quidam*, qui, après avoir donné son manteau à un passant, se demande, en frissonnant : « 'Qu'est-ce qui m'a poussé à faire ça ?' »<sup>2125</sup>, confère aux questions que se pose l'écrivain une portée universelle. C'est sur le mode du paradoxe humoristique que l'auteur tente, dans ses *Carnets*, de concilier parcimonie et prodigalité :

Combien de fois, ayant passé des mois sans me soucier le moins du monde de gagner de l'argent, soudain, me disant que, si j'en recevais, j'en donnerais à R., j'en avais tout à coup une véritable

---

<sup>2120</sup> « Sur la noblesse en France » (1934), *Service inutile*, p. 686-689.

<sup>2121</sup> « En 1934, quelle riposte il envoie à Alice Poirier qui le traite de 'radin' et même de 'miteux', en souvenir de Léon de Coantré des *Célibataires*. Dans une lettre qu'il lui adresse, il énumère ses dons avec rage : 'J'ai honte de vous informer qu'en 1927, j'ai offert dix milles francs, qu'en 1929 j'ai donné cinq mille francs à l'Institut Pasteur, qu'en 1932, j'ai donné dix mille francs à la Croix-Rouge du Maroc, qu'il y a quinze jours, j'ai fait donner ma pension de blessé à l'État. », Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome II, *op. cit.*, p. 235.

<sup>2122</sup> « En septembre 1943, j'ai touché 47 090 francs d'argent allemand (29 200 francs pour l'achat des droits de représentation de *La Reine morte* en Allemagne ; 17 890 francs pour l'achat des droits d'édition de la traduction de cette œuvre). J'ai immédiatement fait don de 50 000 francs à la Croix-Rouge suisse — Secours aux enfants français. (Lettre de remerciement de la Croix-Rouge suisse du 25 octobre 1943). », *L'Équinoxe de septembre, Le Solstice de juin*, suivi de *Mémoire inédit* (texte inédit rédigé en 1948), Gallimard, 1976, p. 306.

<sup>2123</sup> Sipriot consacre un chapitre de sa biographie aux rapports troubles de l'auteur à la charité, « 2. Les œuvres de miséricorde et l'économie », *Montherlant sans masque*, tome II, *op. cit.*, p. 234-236.

<sup>2124</sup> « Montherlant aimait l'argent, non pour le dépenser mais pour l'entasser. », Roger Peyrefitte, *Propos secrets*, *op. cit.*, p. 74

<sup>2125</sup> « La Charité » (1943), *Textes sous une occupation*, p. 1523-1533, p. 1526.

fringale et je passais une soirée entière à inventer une combinaison qui me rapportât rapidement une somme sensible, et que j'appelais 'secouer le bananier', les bananes étant les pépètes.<sup>2126</sup>

Affirmer qu'il ne devient pragmatique et économe que quand il s'agit de donner l'argent et non de le gagner lui permet de jouer un peu avec son éthique dispendieuse, tout en continuant à s'y conformer. Sans remettre en question les liens évidents qu'entretiennent le jeu et la dépense, on notera en lisant ce fragment que la cupidité, mise au service de la générosité, peut elle aussi être envisagée sous un angle ludique. La recherche d'une *combinaison* intéressante, rentable, procure à celui qui s'y adonne une jubilation certaine. L'alliance de la charité la plus louable et de la roublardise la plus mesquine provoque manifestement chez l'écrivain un plaisir décuplé. À ce propos, on est en droit de se demander si « l'assistance aux enfants français de la zone occupée<sup>2127</sup> », association dans laquelle s'implique Montherlant durant la guerre, n'a pas servi à l'auteur de paravent pour multiplier ses contacts avec de jeunes garçons. Dans la *Correspondance*, les allusions récurrentes aux *kermesses*, terme à connotation chrétienne servant au départ à désigner des fêtes paroissiales, illustrent l'exaltation que les deux faunes retirent du double jeu de la charité. Et lorsque l'écrivain, en 1943, explique qu'« [il] aime que la charité se cache, comme le crime<sup>2128</sup> », il est difficile, après avoir lu les lettres avec Peyrefitte, de ne pas déceler dans cet amour de la dissimulation des motifs moins avouables que l'attachement à la sainte humilité.

Si elle occupe dans l'œuvre de Montherlant une place plus marginale que la charité, l'offre de cadeaux participe elle aussi d'une éthique fondée sur la dépense. La notion de dépense improductive telle que la conçoit Bataille est largement influencée par les analyses de Mauss sur le don et sur le *potlatch*. Cette pratique observée chez les Indiens du Nouveau Mexique consiste à défier et à humilier l'adversaire en l'accablant de présents. Cette cérémonie très codifiée, que l'ethnologue range parmi les « prestations totales de type agonistique<sup>2129</sup> », c'est-à-dire les luttes de pouvoir engageant toute la communauté, présente des similitudes avec le jeu. L'affrontement de deux clans par dons interposés, dons qu'il faut non seulement accepter mais rendre, avec plus de générosité encore, revêt par certains côtés

---

<sup>2126</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 29-30.

<sup>2127</sup> Les circonstances dans lesquelles Montherlant et Peyrefitte se sont rencontrés invitent naturellement ce dernier à envisager la pratique de la charité comme une couverture offrant à notre auteur l'occasion rêvée de s'adonner à ses frasques en toute tranquillité : « Pendant la guerre, il tenta de s'abriter derrière une institution charitable, dont il était membre : 'L'assistance aux enfants français de la zone occupée', qui envoyait de jeunes enfants en Suisse pour échapper aux restrictions. », *Propos secrets*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>2128</sup> « La Charité » (1943), *Textes sous une occupation*, p. 1523-1533, p. 1529.

<sup>2129</sup> Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, (article publié dans l'*Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I.), Quadrige/Presses Universitaires de France, 2007, p. 143-279, p. 153.

l'allure d'un match. Dans l'intention d'éclairer l'ouvrage d'Huizinga par les travaux de Mauss, Bataille, dans un article de *Critique* publié en juin 1951, établit un parallèle entre les cérémonies d'échange de dons pratiquées par les sociétés archaïques et les compétitions de type ludique :

C'est que le potlatch des tribus indiennes de la Colombie britannique apparaît comme un jeu immense, à la table duquel sont assis des joueurs rivaux, et où, sous quelques formes, se donnent rendez-vous tous les éléments et toutes les formes de jeu du monde. Le principe en est le *don* ; les richesses, les cadeaux affluent sur le lieu du potlatch, semblables à des mises, mais d'abord sacrifiées.<sup>2130</sup>

Si, à la différence du jeu, le *potlatch* peut aller jusqu'à la mise à mort des participants, il repose comme lui sur une logique de rivalité, exigeant qu'on dilapide ses ressources pour apporter la preuve de sa supériorité. C'est bien la capacité à dépenser et à se dépenser, qui, dans les deux cas, exprime ce que Bataille nomme « l'intangible souveraineté<sup>2131</sup> » de l'homme, refusant de se laisser asservir par la nécessité.

Le rituel des cadeaux, qui, de manière moins explicite que le *potlatch*, reste un moyen d'affirmer sa puissance et son statut social, tend à devenir une simple formalité, une corvée qu'on accomplit de manière mécanique. La petite expérience à laquelle nous convie l'auteur des *Carnets*, en 1965, est destinée à nous faire prendre conscience du peu d'importance que nous accordons à la réaction de ceux qui débelleront nos cadeaux :

Test. Pour savoir si l'on aime vraiment quelqu'un : être content de lui faire plaisir. Cela a l'air trop simple. Mais comptez le nombre de gens que vous croyez aimer, et à qui vous faites des cadeaux sans songer le moins du monde à leur faire plaisir.<sup>2132</sup>

*Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* est la question que soulève ici l'écrivain. Le geste d'offrir lui semble de plus en plus dépourvu de toute valeur affective. Prenant à revers la fonction allouée aux présents, l'avocat odieux de *Demain il fera jour* se targue d'offrir à son bâtard des cadeaux dont il sait pertinemment qu'ils ne seront pas appréciés. À l'en croire, son seul acte de tendresse envers Gillou consiste à « lui donner scrupuleusement tous les timbres des lettres qu'[il] reçoit, en sachant bien, toutefois, qu'il a cessé sa collection de timbres depuis deux ans.<sup>2133</sup> » Quand ils ne lui servent pas à masquer, bien maladroitement, le peu

---

<sup>2130</sup> Georges Bataille, « Sommes-nous là pour jouer ? ou pour être sérieux ? », (article initialement paru dans *Critique*, n° 49, juin 1951, p. 512-522), *Œuvres complètes XII, Articles II 1950-1961*, Gallimard, 1988, p. 100-125, p. 105.

<sup>2131</sup> *Ibid.*, p. 107 : « L'image d'une intangible *souveraineté*, donnée une fois pour toutes, comme l'immense *jeu* de la lumière, éblouissant et consumant la richesse sans compter, domine ces efforts multiples où le *jeu* est risque, où chaque rival *se met en jeu*. »

<sup>2132</sup> *Tous feux éteints*, p. 11.

<sup>2133</sup> *Demain il fera jour*, p. 565.

d'amour qu'il éprouve pour son fils, les rares cadeaux qu'il lui prodigue dissimulent des motifs peu avouables. Dans le premier acte de la pièce, Georges, refusant catégoriquement que Gillou rejoigne la Résistance, lui promet de lui offrir un vélo en guise de compensation<sup>2134</sup>. Marie note avec justesse que ce cadeau, destiné à se donner bonne conscience et à calmer les ardeurs héroïques de l'adolescent, est bien dérisoire<sup>2135</sup>. L'apogée du cynisme est atteinte à la fin du deuxième acte lorsque Georges, qui a décidé d'envoyer son fils à la mort pour s'éviter certains ennuis à la Libération, réitère sa promesse :

GEORGES : [...] Alors, au revoir, mon petit. — Et puis, tu sais, tu auras quand même ton vélo.

GILLOU : Oh ! mon vélo, je m'en fiche bien, à présent.

GEORGES : Si, si, je veux que tu aies ton vélo...<sup>2136</sup>

Le geste d'offrir est tout aussi biaisé dans *La Rose de sable* même si la mère de Lucien, à la différence de Georges, ne lésine pas sur les cadeaux. Quand elle envoie à son fils, en mission au Maroc, de « la super-colle perfectionnée mais qui arriv[e] dure comme de la pierre, [de] l'alcool solidifié perfectionné, mais qui arriv[e] en liquéfaction<sup>2137</sup> », Mme Auligny ne pense pas un seul instant à faire plaisir au principal intéressé :

Et le lieutenant voyait arriver chaque quinzaine quelque objet qui avait coûté de l'argent, qu'on avait annoncé, emballé avec art, recommandé, dont vingt employés de poste avaient pris soin entre Paris et Birbatine, comme si c'était le trésor de la reine de Saba, et que le destinataire regardait à peine, assuré, avant de l'avoir vu, qu'il ne lui servirait à rien et ne lui ferait nul plaisir.<sup>2138</sup>

C'est avant tout pour cultiver son image de femme moderne et satisfaire son goût pour les joujoux sophistiqués que cette bourgeoise bombarde son fils de surprises, toutes aussi décevantes les unes que les autres. Au moins les vêtements, les tickets de cinéma et les billets de train avec lesquels les deux faunes appâtent leurs petits voyous sont-ils reçus avec plaisir. Conscient de son paternalisme lubrique, l'écrivain, dans les lettres qu'il envoie à Peyrefitte, se présente comme un « salaud scrupuleux<sup>2139</sup> ». La place importante que tient la

<sup>2134</sup> « Georges : [...] Et si ma décision te peine un peu, nous essaierons de te procurer, malgré tout, quelque petit plaisir pendant les vacances. Par exemple, ce fameux vélo pour remplacer celui qu'on t'a volé... », *ibid.*, p. 570.

<sup>2135</sup> C'est la réplique sur laquelle s'ouvre la scène III du premier acte : « MARIE : Il veut faire quelque chose de propre, de français. Et vous lui offrez, à la place, un vélo. Oui, vous l'avez bien dit : vous ne savez que payer. Votre cœur est un carnet de chèques. », *ibid.*, p. 571.

<sup>2136</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>2137</sup> *La Rose de sable*, p. 302 : « Après le tue-mouches, après le voile vert à mettre autour du casque, il y avait eu l'objectif photographique perfectionné, mais qui ne put fonctionner dans la lumière saharienne, la super-colle perfectionnée mais qui arriva dure comme la pierre, l'alcool solidifié perfectionné, mais qui arriva en liquéfaction, enfin les diverses sortes de niaiserie avec lesquelles on pipe la catégorie de gens qui croit qu'une chose est meilleure parce qu'elle est nouvelle, tout cela plus ou moins américain, à moins que le drapeau français, lui servant de marque de fabrique, n'indiquât que c'était un article allemand. »

<sup>2138</sup> *Ibid.*

<sup>2139</sup> Voir la lettre XXIX de Montherlant à Peyrefitte datée du 28 décembre 1939, *Correspondance*, p. 67.



comptabilité<sup>2140</sup> dans la *Correspondance* rend compte du coût élevé des largesses prodiguées par ces bienfaiteurs libidineux.

Pour trouver un rapport plus amusant et plus authentique aux cadeaux, l'écrivain se tourne du côté de l'enfance. Par exemple, le petit Serge des *Garçons* se réjouit d'avoir acheté « des bonbons à péter pour en offrir aux copains.<sup>2141</sup> ». On pourra également mentionner les petits objets que le bâtard de Costals subtilise çà et là pour les semer dans les poches de son père dans l'espoir que ce dernier, accaparé par son travail d'écrivain et par ses aventures amoureuses, ne l'oublie pas :

Costals chercha dans sa poche une cigarette... et y trouva un rouleau de pastilles de menthe. Il n'était guère de semaine où Brunet ne fit ainsi une 'surprise', un petit cadeau à son père, glissant dans une de ses poches des bonbons, un paquet de cigarettes...<sup>2142</sup>

L'épisode de l'anniversaire de Pedro, dont se souvient avec nostalgie Ferrante au cours du premier acte de *La Reine morte*, attire lui aussi l'attention du lecteur sur la faculté des enfants à transformer le rituel des cadeaux en jeu, en plaisanterie :

FERRANTE : Pedro, je vais vous rappeler un petit épisode de votre enfance. Vous aviez onze ou douze ans. Je vous avais fait un cadeau, pour la nouvelle année, d'un merveilleux astrolabe. Il n'y avait que quelques heures que ce jouet était entre vos mains, quand vous apparaissez, le visage défait, comme prêt aux larmes. 'Qu'y a-t-il ?' D'abord, vous ne voulez rien dire ; je vous presse ; enfin vous avouez : vous avez cassé l'astrolabe. Je vous dis tout ce que mérite une telle sottise, car l'objet était un vrai chef-d'œuvre. Durant un long moment, vous me laissez faire tempête. Et soudain votre visage s'éclaire, vous me regardez avec des yeux pleins de malice, et vous me dites : 'Ce n'est pas vrai. L'astrolabe est en parfait état.' Je ne comprends pas : 'Mais alors, pourquoi ?' Et vous, avec un innocent sourire : 'Sire, j'aime bien quand vous êtes en colère...'<sup>2143</sup>

L'espièglerie de Pedro, de Serge et de Brunet tranche donc avec le sérieux et le manque de spontanéité qui accompagnent trop souvent le rituel protocolaire des offrandes chez les adultes.

---

<sup>2140</sup> Voir par exemple la reconnaissance de dette que Montherlant fait signer à Peyrefitte en 1940 : « Je soussigné, Roger Peyrefitte, déclare devoir à Monsieur Henry de Montherlant la somme de 10 000 francs (dix mille). », *ibid.*, p. 78.

<sup>2141</sup> *Les Garçons*, p. 613.

<sup>2142</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 993.

<sup>2143</sup> *La Reine morte*, p. 115-116.

#### 7.2.4. « Ce trop plein de forces qui déborde<sup>2144</sup> » : quelques variations sur le thème de la dépense

L'offre de cadeaux, au même titre que les pratiques onéreuses et épuisantes évoquées dans l'œuvre de Montherlant, découle d'un excédent qu'il s'agit de donner, de détruire ou de perdre. Nombreux sont les héros qui cherchent à se délester d'un fardeau qui alourdit leur existence et entrave leur liberté. Ce fantasme de dépouillement, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, se manifeste notamment par le désir de se libérer d'un trop-plein d'argent. Ravier, antiquaire richissime, est décidé à jeter ses lingots d'or dans la Seine<sup>2145</sup> et Alvaro, nauséux à l'idée d'avoir en sa possession un sac d'écus, s'empresse de le donner à une œuvre de charité<sup>2146</sup>. Dans un jeu d'auto sanctification, l'auteur des *Carnets*, pour désigner l'hémorragie d'argent dont il se dit la victime consentante, va même jusqu'à recourir à une image sacrificielle : « L'argent s'écoule de moi comme le sang hors d'une bête égorgée.<sup>2147</sup> » Le surplus d'énergie qui caractérise les personnages de Montherlant ne demande lui aussi qu'à être expulsé. « J'aime dans le sport ce trop-plein de forces qui déborde<sup>2148</sup> », s'exclame avec enthousiasme le narrateur des *Olympiques*. Les litres de sueur déversés par les athlètes au cours des matchs et des entraînements offrent la preuve irréfutable qu'ils ont de l'énergie à revendre, ou plutôt à dépenser. Bien qu'il suscite le sourire du lecteur, l'excès d'affection qu'Andrée H., suintant l'*Hamour* par tous les pores, tente d'écouler dans ses lettres la rapproche des sportifs des *Olympiques* :

C'est très clair, vous avez horreur de mon amour. Et moi, que voulez-vous que j'y fasse ? Je pense à vous du matin jusqu'au soir. Cela sort de moi j'allais dire comme une émanation, mais c'est un mot bien prétentieux ; le terme juste serait : comme une sueur.<sup>2149</sup>

À l'humeur visqueuse que sécrète, sans parvenir à la résorber, cette vieille fille honteuse, répondent les crises de larmes de Thérèse Pantevin et les furoncles de Solange Dandillot.

Le trop-plein d'énergie dont sont dotés les héros de Montherlant invite à les considérer comme des « dons de fièvre<sup>2150</sup> ». Nous empruntons cette formule à Bataille, dont les fictions,

---

<sup>2144</sup> *Les Olympiques*, p. 237.

<sup>2145</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 647 : « RAVIER [...] Et mon argent, que voulez-vous que j'en fasse ? Un jour, je prendrai mes lingots d'or et, la nuit tombée, j'irai les jeter dans la Seine. »

<sup>2146</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 504 : « ALVARO : [...] Devant le sac d'écus, je me disais : 'Qu'en faire, grand Dieu ?' Je les ai donnés aux maisons de l'Ordre. »

<sup>2147</sup> *Tous feux éteints*, p. 131.

<sup>2148</sup> *Les Olympiques*, p. 237.

<sup>2149</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1105.

<sup>2150</sup> Georges Bataille, *Ma mère* (1966), *Romans et récits*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 757-852, p. 816.

placées sous le signe de l'excès, entrent en résonance avec l'éthique de la perte exposée dans *La Part maudite*. L'enfièvrement de l'adolescent de *L'Exil* à l'idée de mettre sa vie en jeu, l'excitation d'Alban au moment de quitter le cocon familial et la vaine ratiocination d'Exupère pourront appuyer ce rapprochement. Certes, la morale héroïque à laquelle Montherlant continue de se raccrocher explique que ses héros, sans doute pour se rassurer, s'efforcent de maîtriser leurs affects et leurs pulsions. Les vomissements, les défécations et les rires stridents qui traversent les récits de Bataille témoignent non seulement de la présence d'un trop-plein à libérer mais aussi du désir de se laisser submerger par les forces irrationnelles réprouvées par la société. Dans *Le Bleu du ciel*, récit publié en 1957, le narrateur, conscient qu'il est un individu « injustifiable<sup>2151</sup> » et que son existence de débauché le conduit à se consumer inutilement, accumule les orgies. À la différence des héros de Montherlant, plutôt adeptes du *self control*, c'est dans la débauche et la déchéance, érigées au rang de « méthode<sup>2152</sup> », que les personnages de Bataille accèdent, paradoxalement, à une forme de hauteur et de souveraineté.

Il n'empêche qu'on peut, dans l'œuvre de Montherlant, recenser certains cas où l'énergie excédentaire se trouve expulsée sous la forme d'actes illogiques et de méfaits sordides. Aussi répréhensibles soient-ils, les viols, les pillages et les meurtres du seigneur de Rimini résultent du besoin qu'a ce condottiere de dépenser son énergie débordante avant qu'elle ne lui explose entre les doigts. Alternative à la destruction subie, le crime offre à Malatesta, qui est le personnage le plus impétueux et le plus fiévreux<sup>2153</sup> de toute l'œuvre, la possibilité d'évacuer ce que son épouse nomme ses « bouffée[s] de délire<sup>2154</sup> ». Mais le recours aux gestes insensés n'est pas l'apanage de ce héros « bouillant<sup>2155</sup> ». Le monarque usé et désabusé de *La Reine morte* est conduit lui aussi, non par enthousiasme mais par cynisme et par esprit de contradiction, à accomplir des actes irrationnels. Alors qu'il sait que le roi d'Aragon, félon sans pareil, le dupera et le trahira dès qu'il en aura l'occasion, Ferrante se décide à traiter avec lui, à la stupéfaction de ses conseillers. Intimement convaincu qu'« on

<sup>2151</sup> « En fait d'être humain, décidément, j'étais injustifiable ; surtout, je m'agitais inutilement. », *Le Bleu du ciel* (1957), *ibid.*, p. 109-205, p. 138.

<sup>2152</sup> Nous nous reportons au « Prière d'insérer de l'édition de 1957 », dans lequel l'auteur du *Bleu du ciel* affirme que son roman, prenant la morale utilitariste à contre-pied, fait de la « dépense volontaire et systématique [...] une méthode qui transforme la perdition en connaissance et découvre le ciel dans le bas. », « Autour du *Bleu du ciel* », *ibid.*, p. 207-311, p. 310.

<sup>2153</sup> Isotta décèle dans la décision qu'a prise Malatesta de poignarder le pape un accès de fièvre : « ISOTTA : [...] Vous avez la fièvre. Ne décidez rien, que votre fièvre ne soit tombée. », *Malatesta*, p. 358.

<sup>2154</sup> *Ibid.*, p. 357 : « ISOTTA : Faire tuer le pape est un projet qui mérite l'examen. Le poignarder vous-même est une extravagance née d'une bouffée de délire. Vous seriez massacré sur-le-champ. »

<sup>2155</sup> *Ibid.* p. 366 « LE PAPE : Éminences, Malatesta est un fils bouillant, qui s'oublie, mais il a été aussi un fils zélé. »

peut connaître qu'un acte est pis qu'inutile, nuisible ; et le faire quand même<sup>2156</sup> », le roi trouve dans la dépense d'énergie en pure perte une source de jouissance. C'est dans des termes presque identiques qu'il envisage, à la fin du troisième acte, le meurtre d'Inès, geste aussi injuste que stérile :

FERRANTE : Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. Non seulement Pedro n'épousera pas l'Infante, mais je l'arme contre moi, inexpiablement. [...] Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une. Eh bien ! qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte.<sup>2157</sup>

Cédant au vertige de l'absurde, le héros liquide ses actes, lesquels se voyaient comparés, quelques scènes avant, à des « objet[s] que vous jetez à la rivière.<sup>2158</sup> » Ce goût pour la dépense se combine ainsi à une fascination pour l'arbitraire, assez proche de l'exaltation de Lafcadio à l'idée de commettre un « crime immotivé<sup>2159</sup>. » Le ludisme existentiel de Ferrante peut effectivement être éclairé par la théorie gidienne de l'acte gratuit, poussant à son point extrême la logique du jeu. Précipitant par la portière d'un train un parfait inconnu, le héros des *Caves du Vatican* conçoit son acte comme un jeu du début à la fin. Après avoir tué Amédée Fleurissoire, il lance les dés pour savoir s'il doit descendre du train<sup>2160</sup>. De son côté, Ferrante s'entoure de conseillers pour le plaisir de les contredire et de faire la sourde oreille à leurs recommandations. Dans un cas comme dans l'autre, le personnage n'a « pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs.<sup>2161</sup> » Le goût du risque et de la gratuité ne signifie pas pour autant que les héros obéissent à leurs pulsions et agissent spontanément, sans aucune réflexion. Là se situe d'ailleurs le paradoxe de l'acte gratuit gidien, qui, comme le souligne Alain Goulet, est « préparé par toute une méditation et même par toute l'histoire du sujet<sup>2162</sup> ». De même que Lafcadio prémédite son crime, Ferrante, qui « joue avec Inès comme le chat avec la souris<sup>2163</sup> », n'en finit pas de tergiverser. Il faut attendre la fin du troisième acte pour que sa décision soit explicitement formulée.

La volonté de déverser ses actes se heurte chez Montherlant à la hantise de l'improvisation et du désordre, aspect sur lequel nous sommes déjà revenue. La propension de ses héros à se répandre reste toutefois remarquable. Parce qu'il prodigue sans compter sa

<sup>2156</sup> *La Reine morte*, p. 130.

<sup>2157</sup> *Ibid.*, p. 173-174.

<sup>2158</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>2159</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican* (1914), *Romans et récits I*, op. cit., p. 993-1203, p. 1134.

<sup>2160</sup> Précisons toutefois que Lafcadio n'en fait qu'à sa tête : « 'Si j'amène six, se dit-il en sortant le dé, je descends !' Il amena cinq. 'Je descends quand même. [...]' », *ibid.*, p. 1136.

<sup>2161</sup> *Ibid.*, p. 1134.

<sup>2162</sup> Alain Goulet, « Acte gratuit », *Dictionnaire Gide*, sous la direction de Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Classiques Garnier, 2011, p. 13-14.

<sup>2163</sup> « Il joue avec Inès comme le chat avec la souris », « En relisant *La Reine morte* » (1954), p. 192-196, p. 195.

semence virile, Guiscart se retrouve père de familles. Il s'astreint chaque année à faire sa « tournée maritale et paternelle<sup>2164</sup> » en se rendant à Marseille, à Alger et à Palerme :

M. de Guiscart était un homme de foyer : présentement, il en avait quatre. [...] Naturellement, M. de Guiscart avait dispersé beaucoup d'autres enfants ; il y avait eu une période dans sa vie où il nageait parmi les bâtards comme Tibère parmi ses *pisciculi*. Mais il les avait heureusement perdus de vue.<sup>2165</sup>

L'image aquatique dénote non seulement l'aisance de l'aristocrate, comme un poisson dans l'eau avec ses enfants illégitimes, mais aussi l'abondance de sa progéniture. L'art de se répandre, qui trouve sa place dans une morale aristocratique fondée sur le don, s'exprime parfois de manière extrêmement prosaïque.

L'écrivain, comme à son habitude, joue sur les registres. Dans son œuvre, l'éloge de la dépense peut aussi bien s'exprimer sur le mode chevaleresque du *service inutile* que sur le mode scatologique, même si les images employées sont sans commune mesure avec les références *abjectes* qu'on trouve chez Bataille. L'obsession du vouloir-plaire qui dicte toutes les dépenses d'une grande mondaine comme la comtesse de Bricoule vire au grotesque. La guirlande de cartons d'invitation qui trône sur sa cheminée ressemble à « un arc de triomphe, célébrant la gloire d'être si *répandu*, – *répandu* comme de l'urine quand le pot de chambre a été renversé.<sup>2166</sup> » L'incontinence du bibliothécaire d'*Un assassin est mon maître* et les déboires urinaires des matadors, sujets au « pipi de la frousse<sup>2167</sup> », peuvent aussi se lire comme une manifestation triviale de cette propension à la dépense. Dans *Les Jeunes Filles*, Solange se montre parfois irritée par les épanchements en tous genres de Costals, en particulier par la « cendre de sa cigarette qu'il fai[sai]t tomber partout – sur son manteau à elle, sur ses gants à elle, – comme une espèce de fiente.<sup>2168</sup> » Cette fidélité à l'impératif aristocratique de prodigalité jusque dans les actes les moins élégants se trouve synthétisée dans l'une des anecdotes des *Carnets* :

Le malade qui va à la selle régulièrement et noblement, alors que ses poumons sont en lambeaux et que son cœur flanche. Triste et touchante, cette fidélité d'un organe parmi la trahison des autres.<sup>2169</sup>

Ces quelques variations sur le thème de la dépense confortent l'idée selon laquelle l'aristocrate est tenu, pour l'auteur, de donner et non de recevoir. Les joueurs qu'affectionne

<sup>2164</sup> *La Rose de sable*, p. 149. Le passage de *La Vie des douze Césars* de Suétone dans lequel il est raconté que Tibère avait la réputation de nager avec de jeunes enfants, qu'il appelait ses petits poissons [*pisciculi*], est reproduit en note, voir « Notes et variantes », *ibid.*, p. 1315.

<sup>2165</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>2166</sup> *Les Garçons*, p. 764.

<sup>2167</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 165-166.

<sup>2168</sup> *Les Lépreuses*, p. 1401.

<sup>2169</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 39.

l'écrivain sèment à tout va leur argent, leur énergie et les réflexions qui leur passent par la tête.

Les bienfaiteurs plus ou moins généreux qu'on rencontre dans l'œuvre aiment en effet par-dessus tout donner des leçons et des conseils. Le héros collet-monté d'*Un incompris* se décide à rompre avec sa maîtresse, toujours en retard, car il « veu[t] que la leçon porte<sup>2170</sup> ». C'est également sur un cours de séduction en bonne et due forme que s'ouvre *Moustique*. L'auteur-narrateur, avant de se lancer dans le récit de sa rencontre avec le petit Vincent, énumère diverses tactiques d'approche. Il prend soin d'opposer le style à la coloniale, très direct, et le style à la française, où « il faut faire la conversation, être hypocrite, perdre beaucoup de temps, quelquefois plusieurs jours, pour faire tomber une femme honnête.<sup>2171</sup> » Si l'on en croit l'auteur de *Tous feux éteints*, il ne faut jamais être en reste de bons mots et de formules piquantes, quitte à passer pour un monsieur je sais tout, un rhéteur déplaisant :

La société française actuelle n'a de leçon à donner à personne, et surtout pas à moi. Quand je serais mille fois assassin, je n'aurais pas de leçons à recevoir d'elle. J'aurais encore à lui en donner.<sup>2172</sup>

Les largesses de l'aristocrate se manifestent sous la forme de leçons et de sermons plus ou moins sérieux, à travers lesquels il s'agit de couper l'herbe sous le pied des idéologues et des intellectuels, toujours prompts à dicter à leurs congénères ce qu'il faut penser pour être à la page. C'est aussi parce qu'il refuse d'être redevable envers quiconque que Costals rejette l'aspect donnant-donnant du mariage, contrat de dupes qu'il refuse formellement de signer. Ne souhaitant jamais être dans la position de celui qui reçoit, le séducteur des *Jeunes Filles* affirme haut et fort la « répugnance<sup>2173</sup> » qu'ont les hommes de son espèce à être aimés. L'épigraphe autographe que Costals choisit pour l'un de ses articles est pour le moins explicite :

ARTICLE DE COSTALS  
(FRAGMENT)

L'idéal de l'amour est d'aimer  
sans qu'on vous le rende.<sup>2174</sup>

L'idéal de l'amour sans retour permet non seulement au libertin des *Jeunes Filles* de justifier sa muflerie à l'égard de la gent féminine mais aussi de renouer, non sans insolence,

---

<sup>2170</sup> *Un incompris*, p. 322.

<sup>2171</sup> *Moustique*, p. 12.

<sup>2172</sup> *Tous feux éteints*, *Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, p. 142.

<sup>2173</sup> « À cette répugnance à être aimés, qu'ont certains hommes, je vois plusieurs raisons, contradictoires comme de juste, l'incohérence étant trait de mâle. », « ARTICLE DE COSTALS (FRAGMENT) », *Les Jeunes Filles*, p. 944-945, p. 944.

<sup>2174</sup> *Ibid.*

avec un idéal chevaleresque fondé sur le désintéressement. Ayant, comme Costals, plusieurs fois songé à se marier, Montherlant y a toujours renoncé, de peur de sacrifier son indépendance. Pour l'auteur de *Service inutile*, seul un écrivain « sans femme légitime et sans enfants, sans foyer à proprement parler, sans biens, sans affaires, sans ambition, sans désir d'argent, sans attachement aux habitudes peut donner une œuvre naturelle<sup>2175</sup> », non asservie au besoin et au vouloir-plaire. Le détachement du joueur, perceptible à travers la distance qu'il parvient à instaurer avec son propre jeu, se prolonge dans l'existence qu'il mène, existence libérée de toute attache. Comme pour se prémunir d'éventuelles objections, Montherlant tempère son propos en parlant de femmes et d'enfants « légitimes » et de foyer « à proprement parler ». L'auteur a beau procéder à quelques aménagements pour être en accord avec ses principes, le célibat reste une des composantes essentielles de son éthique ludique, rétive à toute tentative d'emprisonnement. La mobilité et l'indépendance du célibataire entrent en résonance avec les pratiques d'écriture affectionnées par l'écrivain, qui se définit volontiers comme un polygraphe.

---

<sup>2175</sup> *Service inutile*, p. 579.

## CHAPITRE 8

### UN « CÔTÉ PAS FIXÉ<sup>2176</sup> » : INDÉPENDANCE DU CÉLIBATAIRE ET SOUPLESSE DU POLYGRAPHE

Le célibataire et le polygraphe, deux figures auxquelles Montherlant s'identifie constamment, rechignent à entrer dans les cases qu'on souhaite leur assigner. L'indépendance, la mobilité et le détachement qui les caractérisent en font des joueurs hors pair. Mais défendre sa liberté de célibataire n'est pas de tout repos. À l'épopée plus ou moins parodique qui attend les *célibattants* de Montherlant, s'oppose la comédie du mariage, cautionnée à la fois par le sentimentalisme à l'eau de rose et le pragmatisme bourgeois. L'échec que connaîtront tôt ou tard ceux qui ont troqué leur liberté contre l'enfer conjugal est en germe dans les annonces matrimoniales que l'auteur des *Jeunes Filles* fait figurer, à la manière d'une mise en garde, au début de son cycle romanesque. L'écart entre les offres des garçons et les désirs des jeunes filles est voué à se creuser avec le mariage et la vie de famille. Or ce jeu entre les ordres constitue justement un interstice propice à tout un jeu narratif fondé sur la spécularité et la polyphonie. Cette non-coïncidence des points de vue n'est pas l'apanage du couple : elle affecte toute la famille. L'incommunicabilité flagrante entre Georges et son fils ne fait que radicaliser le fossé générationnel séparant dans l'œuvre les parents des enfants. La tension entre le rejet du modèle familial et la fidélité à un devoir de transmission transparaît dans le traitement que Montherlant romancier et dramaturge réserve au bâtard, figure sur laquelle nous nous arrêterons. Ces contradictions trouvent un prolongement dans la question de la filiation littéraire, qu'on envisage l'ascendance plus ou moins assumée par l'écrivain ou au contraire sa descendance, notamment à travers les jeux de réécriture railleurs et élogieux des Hussards.

---

<sup>2176</sup> *Carnet XLIII* (1943), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1305-1328, p. 1327.



À l'indépendance et à l'insouciance du célibataire, répondent la spontanéité (travaillée) et la liberté (cadrée) du polygraphe. Le refus de la spécialisation générique offre à l'auteur l'occasion de renouer avec la tradition aristocratique de l'amateurisme, regardant d'un mauvais œil la professionnalisation de pratiques qu'elle voudrait voir rester dans la sphère des loisirs. Mais Montherlant est indéniablement un écrivain *professionnel*, qui a vécu et fort bien vécu de ses écrits, des représentations de ses pièces à la Comédie-Française mais aussi de ses échanges avec l'occupant durant les années noires<sup>2177</sup>. Dès lors, il est probable que la fantaisie et la désinvolture revendiquées par l'auteur visent à compenser ce que le *métier* d'écrivain recèle de sérieux et de basement matériel. On se souvient du dédain avec lequel le peintre épicurien de *La Rose de sable* répondait au brave Auligny s'enquérant de l'avancée de sa « carrière<sup>2178</sup> ». Le refus de se cantonner à un genre littéraire est intimement lié chez Montherlant à la crainte de voir se lézarder son image d'homme de loisir, censé donner l'avantage au plaisir sur le labeur.

Ne nous fions toutefois pas trop à l'indifférence affichée de Montherlant à l'égard des catégorisations génériques, lui qui a pleinement conscience des atouts et des pièges que présentent les pratiques d'écriture auxquelles il s'est adonné. Pour un écrivain qui s'est montré plutôt hostile à la technicisation du monde moderne, l'aspect technique que comporte l'art d'écrire n'est aucunement rebutant. À condition bien entendu d'en faire un jeu où peut s'illustrer la virtuosité de l'auteur. Le goût de l'écrivain pour les réécritures et les corrections, que nous avons rattaché, en première partie, à l'idéal statuaire qui sous-tend l'œuvre, s'éclaire à l'aune de la posture de polygraphe adoptée par l'auteur. La réécriture d'un même épisode et son infléchissement vers le tragique ou le comique, les rectifications continuelles apportées aux textes, les transpositions génériques et les effets d'échos appuyés entre les œuvres confèrent à l'esthétique de Montherlant une dimension ludique. Entendons-nous bien sur le sens que nous donnons ici à l'adjectif *ludique*. Les audaces de notre auteur sont sans commune mesure avec les pratiques des surréalistes, de l'Oulipo et du Nouveau Roman. On ne peut évidemment pas parler au sujet de son œuvre de déconstruction de l'intrigue romanesque, de remise en question des normes théâtrales ou encore d'acrobaties verbales vertigineuses. Il s'agit bien moins pour l'auteur de transgresser les règles que de poser un regard ludique sur son métier et sur son œuvre, en en désamorçant le sérieux. C'est ce

<sup>2177</sup> Nous avons vu précédemment que l'écrivain abordait cette question dans son mémoire, lorsqu'il précise qu'une partie des sommes qu'il a reçues en 1943 pour la représentation de *La Reine Morte* en Allemagne et la traduction de cette pièce ont été reversées à la Croix-Rouge, voir *L'Équinoxe de septembre, Le Solstice de juin* suivi de *Mémoire inédit*, p. 306.

<sup>2178</sup> « Enfin, pourtant ta carrière.../ – Ce mot n'a pour moi aucun sens. », *La Rose de sable*, p. 15.

qu'attestent en particulier le recours à la forme carnet, support portatif propice au surgissement de l'imprévu, l'emploi constant de structures comparatives, bien plus récréatives que persuasives, et le foisonnement de maximes rechignant à être prises au pied de la lettre. Ces pratiques d'écriture, qui dénotent une volonté de maîtrise, de contrôle de son œuvre et de son image, ne peuvent être envisagées indépendamment des pratiques de lecture qu'elles induisent.

## 8.1. JOUER LE JEU DE LA FAMILLE ? ENTRE REJET DU MARIAGE ET LOGIQUE DE TRANSMISSION

### 8.1.1. Épopée du célibat et comédie du mariage

C'est parce qu'ils sonnent la fin du jeu que le sentimentalisme et le mariage sont rejetés par bon nombre de héros masculins de Montherlant, farouchement attachés à leur célibat. Costals craint que l'amour que lui témoigne, à titre de réciprocité, la vieille fille de Saint-Léonard, le contraigne à s'écarter de la ligne de conduite qu'il s'est fixée :

Je vais maintenant me sentir des devoirs envers vous : devoir de mériter un si haut don de vous-même, devoir de vous traiter avec des ménagements infinis (dont vous trouverez déjà, dans cette lettre, un échantillon), devoir de vous rendre quelque chose qui soit un peu en proportion avec ce que vous me faites l'honneur de m'offrir. Que de devoirs ! Et le devoir, hélas, ne m'a jamais réussi.<sup>2179</sup>

Le *devoir* contre lequel s'insurge le libertin dans la lettre qu'il adresse à Andrée au début de la tétralogie est contraire au détachement qu'il revendique. Chevalier des temps modernes, Costals livre une guerre sans merci à ce qu'il nomme l'*hippogrieffe* du mariage, chimère que les demoiselles poursuivent sans relâche. Il suffit que le serveur d'un restaurant appelle Solange Dandillot « Madame » pour que se réveille l'hydre infatigable des rêves de péronnelles :

Costals passait son temps à lutter contre l'Hippogrieffe de ses amies, à s'efforcer de tuer l'Hippogrieffe, autrement dit de les convaincre qu'il ne les épouserait pour rien au monde. Mais, en bon animal fabuleux, l'Hippogrieffe terrassé n'avait pas plus tôt rendu le dernier soupir, qu'il renaissait plus fougueux que jamais. Rien n'est plus difficile que de persuader une jeune fille qu'on n'a aucun désir — mais aucun — de lui consacrer sa vie.<sup>2180</sup>

Cette lutte permanente contre l'hippogrieffe confère à la série des *Jeunes Filles* l'allure d'un cycle épique, dans lequel l'aristocratie guerrière, désœuvrée, choisit de s'attaquer aux conventions bourgeoises et aux espoirs de bonheur douillet. La créature que combat Costals est probablement un écho à l'animal fabuleux mi-aigle mi-cheval du poème héroï-comique de l'Arioste. Mais à la différence de Roger qui, sur le dos de cette créature ailée, parvient à sauver la princesse Angélique d'un monstre marin<sup>2181</sup>, le libertin des *Jeunes Filles* ne veut

---

<sup>2179</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 939.

<sup>2180</sup> *Ibid.*, p. 1053.

<sup>2181</sup> Le combat de Roger contre l'orque est relaté dans le « Chant X » du *Roland furieux* (1532), traduction et notes de Michel Orcel, présentation d'Italo Calvino, Éditions du Seuil, 2000, tome 1, p. 337-383.

surtout pas enfourcher l'hippogriffe, ce qui reviendrait à rendre les armes. Si, à l'instar du paladin du *Roland furieux*, le héros de Montherlant entend dompter cette bête agressive, c'est dans l'intention de l'anéantir. Le jeu avec la tradition épique auquel s'adonne le romancier des *Jeunes Filles* se traduit par la dégradation de la figure de l'hippogriffe, rabaissée au rang de monstre rose, de bonbon gluant et gélatineux. Parce qu'il se nourrit des rêves terre-à-terre de midinettes, l'hippogriffe des *Jeunes Filles* serait bien incapable de conduire quiconque sur la Lune<sup>2182</sup>.

S'il est *a priori* subi plus que choisi, le célibat convient parfaitement aux veufs de *La Reine morte*, du *Maître de Santiago* et du *Chaos et la nuit*, se définissant volontiers comme des êtres anticonformistes. Ce constat vaut aussi pour le prêtre éducateur du Parc et pour les vieux garçons des *Célibataires* qui, si apathiques soient-ils, ont su dans leur jeunesse faire montre de suffisamment d'énergie pour échapper au mariage. La vie ennuyeuse des Auligny et des Dandillot, couples usés dans lesquels l'amour — à supposer qu'il ait existé — a depuis longtemps cédé la place à la lassitude, est ce qui attend tous les candidats au mariage. Il n'est pas anodin que ce soit dans *Brocéliande*, l'une des rares pièces de Montherlant empruntant au genre du boulevard, qu'apparaisse un couple pathétique de petit-bourgeois, empêtré dans une existence monotone. Les protagonistes auxquels notre écrivain aurait plutôt tendance à s'identifier refusent de capituler devant les menaces de mariage. C'est ce qui les distingue par exemple du personnage fétiche d'Anouilh, Léon de Saint-Pé. Jetant un regard cynique et résigné sur la vie routinière qu'il a menée, l'ancien général à la retraite de *La Valse des toréadors*<sup>2183</sup>, trop lâche pour quitter sa femme, se réfugie dans l'humour et l'autodérision. Ce père de famille blasé se persuade qu'il faut « jouer le jeu selon les règles ; répondre aux questions des enfants, partager la tarte en parts égales, gronder le plus petit qui bave, plier convenablement sa serviette<sup>2184</sup> ». Le héros de cette pièce grinçante admet qu'il s'est plié au conformisme bourgeois en menant une existence faite de compromis, de cachotteries et de bassesses en tous genres. Pour Saint-Pé, la meilleure solution est encore de respecter les convenances et les figures imposées, quitte à se consoler en douce avec son amour de jeunesse ou avec la nouvelle bonne. Moins fataliste, Costals élabore toutes sortes de stratégies préventives car il considère, lui, que fuir le mariage est l'unique issue de secours, *la seule façon de s'en tirer*. Le choix du pluriel dans le titre *Les Jeunes Filles* accentue la dimension

<sup>2182</sup> Monté sur l'hippogriffe, Astolphe retrouve sur la Lune la raison de Roland, voir le « Chant XXXIV » du *Roland furieux*, tome 2, *ibid.*, p. 27-563.

<sup>2183</sup> Jean Anouilh, *La Valse des toréadors, Pièces grinçantes*, La Table Ronde, 1985, p. 85-210.

<sup>2184</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

agonistique du roman et nous conforte dans l'idée que le héros est *seul contre toutes*. Cette solitude, gage de singularité chez Montherlant, ressort bien évidemment dans le titre du roman *Les Célibataires*. Léon et Élie apparaissent d'emblée comme faisant partie de ceux qui ont refusé de prendre part au jeu social.

La prédilection de Montherlant pour les héros sans attache invite à voir dans certains de ses récits les héritiers de ce que Jean-Pierre Bertrand nomme le *Roman célibataire*<sup>2185</sup>, expression regroupant un ensemble d'œuvres parues entre 1884 et 1895. L'asocialité, l'oisiveté et le rejet de l'ambition, qui caractérisent aussi bien le dandy d'*À rebours* que celui de *Paludes* — ces deux récits servent de jalons à cet ouvrage collectif sur le roman décadent —, sont également les attributs les plus saillants de Costals et des hobereaux des *Célibataires*. Si *Paludes* se présente comme « l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais<sup>2186</sup> », le cycle des *Jeunes Filles*, centré lui aussi sur un héros romancier, montre un séducteur s'embourbant malgré lui dans des promesses de mariage. La zone marécageuse que constitue la « visqueuse marmelade sentimentalo-sexuelle<sup>2187</sup> » dans laquelle patauge Costals explique la structure circulaire de la tétralogie de Montherlant. La fin des *Lépreuses* ne marque qu'une courte pause avant la prochaine giclée de mélasse sirupeuse dans laquelle le libertin est destiné à se débattre jusqu'à l'épuisement. Cet enlisement prend une tournure tragique dans *Les Célibataires*, qui peut se définir lui aussi comme un « roman-marais<sup>2188</sup> » relatant les conséquences funestes du comportement apathique de deux aristocrates ruinés. À l'instar des névralgies<sup>2189</sup> et des dérèglements intestinaux de Des Esseintes<sup>2190</sup>, la déchéance physique de Léon, victime d'une congestion pulmonaire<sup>2191</sup>, atteste de l'agonie d'une caste vouée à s'éteindre. Élie et Léon s'écartent cependant du célibataire type des récits qui composent le corpus du *Roman célibataire*. Les deux héros de Montherlant ne sont en effet

<sup>2185</sup> Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Pâque, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Éditions José Corti, 1996.

<sup>2186</sup> « *Paludes*, commençai-je, c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais. », André Gide, *Paludes*, (1895), *Romans et récits I*, op. cit., p. 257-326, p. 263.

<sup>2187</sup> *Le Démon du bien*, p. 1223-1368, p. 1359.

<sup>2188</sup> *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, op. cit., p. 43.

<sup>2189</sup> Le héros de Huysmans « avait dû suivre des traitements d'hydrothérapie, pour des tremblements des doigts, pour des douleurs affreuses, des névralgies qui lui coupaient en deux la face, frappaient à coups continus la tempe, aiguillaient les paupières, provoquaient des nausées qu'il ne pouvait combattre qu'en s'étendant sur le dos, dans l'ombre. », *À rebours*, GF-Flammarion, (1884), 1995, p. 650.

<sup>2190</sup> Des Esseintes a beau mener une existence réglée et monacale, « des aigreurs gazeuses et chaudes, des feux secs, lui parcour[ent] l'estomac ; il gonfl[e], étouff[e], ne p[eut] plus, après chaque tentative de repas, supporter une culotte boutonnée, un gilet serré. », *ibid.*

<sup>2191</sup> *Les Célibataires*, p. 907.

pas « doté[s] d'une stérilité productive<sup>2192</sup> ». Certes, ces vieux garçons se terrent dans leur pavillon du XIII<sup>ème</sup> arrondissement un peu comme le faisait le héros de Huysmans dans sa maison de Fontenay-aux-Roses. Mais leur intérieur triste et poussiéreux ne peut en aucun cas rivaliser avec la décoration raffinée, les couleurs et les parfums précieusement choisis par l'esthète d'*À rebours*. Si l'existence végétative qu'ont choisie Des Esseintes et les héros des *Célibataires* ne les sauve ni de la morosité ni de l'anxiété, elle témoigne d'une misanthropie combattive, prête à tous les sacrifices pour échapper au piège du mariage.

Le meilleur moyen de désamorcer le sérieux de cette transaction basement financière, de cette cérémonie faussement romantique, est encore de la réduire à une vaste mascarade. Le comique farcesque contribue pour une large part à désacraliser l'institution du mariage et à tourner en dérision le sentimentalisme niais qui l'accompagne. Revendiquant son inscription dans la tradition du *burlador*, inaugurée par Tirso de Molina, le Don Juan facétieux de Montherlant se grise de bons mots et de vilains tours. Il ne va pourtant pas jusqu'à recourir à la *burla* du faux mariage, spécialité donjuanesque<sup>2193</sup>. Il préfère jouer franc jeu avec les demoiselles qu'il convoite en leur annonçant d'emblée que leur amour ne durera que « l'espace d'un matin.<sup>2194</sup> » Mais il ne renonce pas, tout comme le libertin de *La Rose de sable* et les chasseurs de garçonnets de la *Correspondance*, à ce que Pierre Brunel nomme la *burla* de substitution<sup>2195</sup>, ruse consistant à accumuler les noms d'emprunt. De même que les pots de chambre, dans *La Mort qui fait le trottoir*, salissent les rêves d'amour des « génisses<sup>2196</sup> » naïves, les bruits de chasse d'eau<sup>2197</sup> interrompent les discours grandiloquents de Bruno et dédramatisent sa rupture avec Rosette. C'est sous l'égide de Molière que se place le dramaturge, qui, dans l'une des notes d'*Un incompris*, taquine ses lecteurs pudibonds :

I. Aux personnes atteintes d'angélisme, qui ne peuvent supporter qu'on mette en scène une chasse des cabinets et une braguette, je rappelle seulement que, dans les extraits classiques de Molière, à l'usage des écoliers, on lit (Sganarelle, sur la fille de Géronte) : « Va-t-elle où vous savez ? Copieusement ? La matière est-elle louable ? », etc.<sup>2198</sup>

<sup>2192</sup> Les récits qui servent de corpus au *Roman célibataire* se cristallisent « autour d'un personnage unique, solitaire, doté d'une stérilité productive », *op. cit.*, p. 11.

<sup>2193</sup> Nous nous référons ici à l'article « burla, burlador » de Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 135-137.

<sup>2194</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1026.

<sup>2195</sup> « Comme il risque de perdre son identité au jeu de la burla de substitution, Don Juan risque de perdre sa liberté au jeu de la burla du faux mariage. », Pierre Brunel, « burla, burlador », *op. cit.*, p. 137.

<sup>2196</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, p. 1019.

<sup>2197</sup> « BRUNO : [...] Et pourtant, une société deviendrait tout autre, une société serait régénérée si un petit nombre d'hommes seulement acceptaient de sacrifier ce qu'ils aiment le plus à un principe (*Bruit tonitruant de l'eau dans la salle de bain*). Dieu ! c'est de l'eau !/ PIERRE : L'eau ?/ BRUNO : La chasse des cabinets. », *Un incompris*, p. 323.

<sup>2198</sup> *Ibid.*, p. 326.

Outre qu'elle illustre le goût de notre auteur pour les ruptures de tons et les dissonances, la convocation de procédés comiques traditionnels concourt à renforcer l'opposition entre le célibat et la vie conjugale.

C'est en effet par le truchement de l'antinomie comédie/tragédie, ouvertement simpliste, que s'exprime l'opposition entre ces deux états. Le bilan que le narrateur du *Démon du Bien* tire du second rendez-vous de Mme Dandillot avec Costals est sur ce point explicite : « [...] Costals avait mené avec elle une scène de comédie classique ; et cela le sauvait en partie, à ses propres yeux, de la tragédie nuptiale.<sup>2199</sup> » L'influence de la tradition moliéresque se conjugue à celle du vaudeville et du film burlesque. Pressé de quitter l'appartement de Solange, Costals, tel un héros chaplinien, ouvre la porte de la cuisine, qu'il prend pour la porte de sortie. Il ne manquait plus qu'une odeur nauséabonde de choux de Bruxelles<sup>2200</sup>, peu propice aux effusions lyriques, pour finir de déjouer les plans de Mme Dandillot :

Dans l'escalier, Costals dégringolait quatre à quatre, comme un écolier qui a quitté l'étude cinq minutes avant l'heure, et qui file, file, s'imaginant que le pion est à ses trousses pour le rattraper. Quand il se sentit hors de portée, une expression de rigolade vint sur ses traits. 'Je n'étais que Triplepatte. Après le gag de l'entrée dans la cuisine, je suis aussi Charlot.' [...] Les pieds un peu en dehors, par une imitation de Charlot, il radinait le long de l'avenue, épouvanté et ravi.<sup>2201</sup>

Le burlesque, en raison même de son caractère saugrenu et caricatural, apparaît comme une sortie de secours, une soupape d'évasion. Il révèle également tout le grotesque des préparatifs de mariage. La référence à Triplepatte, héros de Tristan Bernard, est déjà présente dans *Les Célibataires*. Le lecteur apprend au début du roman que Léon de Coantré, trois années durant, avait joué à sa famille la « comédie du mariage<sup>2202</sup> » :

Dans son rôle de prétendant, c'est Triplepatte avant la lettre. Sa pauvre mère se tue à manigancer des entrevues, avec l'aide de la famille ; tout le monde est enfin réuni (au prix de quelles sueurs !) : Léon ne vient pas. Il est comme cela : les gens huppés le font voir rouge. Et puis, il faut *s'habiller*, quel supplice ! être *à l'heure*, quel martyre ! Et, avec tout cela, des traits de désintéressement, des mouvements d'honneur, devant lesquels on reste indécis, ne sachant s'il faut louer ou blâmer.<sup>2203</sup>

Le clin d'œil qu'adresse Montherlant à cette comédie, publiée en 1905, se justifie d'autant plus que le dernier des Houdan, à l'instar de Léon, est une fin de race désargentée, à qui il ne reste que le mariage pour éponger ses dettes. Triplepatte, reconnaissant sa « faiblesse

---

<sup>2199</sup> *Le Démon du bien*, p. 1292.

<sup>2200</sup> *Ibid.*

<sup>2201</sup> *Ibid.*

<sup>2202</sup> *Les Célibataires*, p. 758.

<sup>2203</sup> *Ibid.*, p. 757.

extrême<sup>2204</sup> », a la fâcheuse habitude de prendre la fuite dès qu'un choix s'impose. Le jour même de son mariage, le vicomte de Houdan se prélassait dans son bain, discute avec son tailleur, se plaint de fatigue et finit par dire au maire qu'il lui est « impossible de répondre 'oui' pour le moment<sup>2205</sup> ». C'est la maladresse attachante de cet éternel indécis, girouette vouée au célibat, qui a dû retenir l'attention de l'auteur des *Célibataires* et des *Jeunes Filles*. Mais la muflerie de Costals, cherchant tant bien que mal à rompre avec Solange, le rapprocherait plutôt de Fernand de Bois d'Enghien, qui tente de se débarrasser de la divette qu'il a promis d'épouser.

La référence à la pièce de Feydeau se fait explicite dans *Les Lépreuses*. Mme Dandillot finit par lancer au romancier que, quoi qu'il en dise, il a lui aussi « son fil à la patte<sup>2206</sup> », tenu qu'il est par son œuvre. À la différence du beau parleur du *Fil à la patte*, s'étant fixé comme objectif de signer en cachette le contrat de mariage qui lui permettra de s'unir à une jeune fille du monde, Costals ne tient en aucun cas à contracter ce type d'engagement avec qui que ce soit. Il en vient même, sur les conseils d'un notaire tout droit sorti d'une pièce de Feydeau ou de Labiche, à élaborer un stratagème lui permettant de retrouver sa liberté s'il lui arrivait, par mégarde ou par faiblesse, de graver son nom au bas d'un parchemin. Le subterfuge « assez romanesque<sup>2207</sup> » que lui suggère Maître Dubouchet consiste à faire écrire à l'heureuse élue, avant même que n'ait lieu le mariage, une lettre dans laquelle celle-ci affirmerait vouloir le divorce et avoir des sentiments pour un autre homme. Cette « lettre-parachute<sup>2208</sup> », que, contre toute vraisemblance, la brave Solange accepte d'écrire, nous renvoie elle aussi à la comédie puisqu'elle est qualifiée de « roublardise juridico-vaudevillesque<sup>2209</sup> ». Détournant constamment la finalité de l'échange épistolaire, Costals, quand il se décide à répondre aux missives de ses admiratrices, leur envoie des mots indéchiffrables ou leur fait recopier des lettres de rupture. La tâche du libertin est grandement facilitée par le malentendu de départ qui fausse à ses yeux toute relation entre les sexes. Le héros de Montherlant ne fait que s'engouffrer dans une faille déjà présente, faille dont le romancier tente de rendre compte à travers diverses modalités narratives. Par exemple, le

<sup>2204</sup> « LE VICOMTE : [...] « Je suis un homme d'une faiblesse extrême, je ne peux pas me décider. Je me laisse pousser jusqu'au moment décisif, et puis là, j'hésite, je réfléchis... et je fuis. », Tristan Bernard, *Triplepatte : comédie en cinq actes*, Librairie Théâtrale, 1906, p. 173.

<sup>2205</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>2206</sup> « — [...] Vous, cher Monsieur, vous avez votre œuvre. Elle est, si j'ose dire, votre fil à la patte, à vous qui avez horreur des fils à la patte. », *Les Lépreuses*, p. 1385.

<sup>2207</sup> *Le Démon du bien*, p. 1272.

<sup>2208</sup> *Ibid.*, p. 1276.

<sup>2209</sup> *Ibid.*, p. 1275.



simple collage en vis-à-vis de deux pages d'annonces matrimoniales suffit à mesurer le gouffre entre les attentes des uns et les désirs des autres.

### 8.1.2. Ce que veulent les garçons et ce à quoi rêvent les jeunes filles : le jeu des annonces matrimoniales

La vingtaine d'annonces matrimoniales glanées dans un numéro d'octobre 1926 du *Plus beau jour*<sup>2210</sup> et placées au début des *Jeunes Filles*<sup>2211</sup> montre à quel point les célibataires, à commencer par les lecteurs de cette revue mensuelle, sont rongés par la hantise de *finir* vieille fille ou vieux garçon. Parmi les candidats au mariage dont se gausse Costals, on trouve aussi bien des jeunes filles en fleur que des veufs à la retraite. La course à l'âme sœur mobilise un large éventail de participants, allant de la marquise « bien faite<sup>2212</sup> » à la dactylo provinciale « sans fortune<sup>2213</sup> », de « l'adjudant colonial<sup>2214</sup> » au « cantonnier auxiliaire<sup>2215</sup> ». Les abréviations telles que « femme du monde, très disting.<sup>2216</sup> », « jeune fille, bl.<sup>2217</sup> » et la mention de l'âge, de la taille ou du montant de la dot confèrent à ces annonces l'allure de messages codés, que décrypteront sans peine les initiés. Ces autoportraits lapidaires contiennent des informations que les lecteurs vont soigneusement mémoriser, un peu comme les athlètes enregistrent les performances de leurs futurs adversaires :

Demain, ils s'affronteront comme ces couples réunis par les petites annonces et qui se connaissent passionnément par références : 1'47''5 au 800, 3'45''2 au 1500, 17,40 mètres au poids, ça vaut largement : jeune homme bien sous tous les rapports, situation assurée, célibataire...<sup>2218</sup>

<sup>2210</sup> Ces annonces sont-elle réelles ou fictives ? L'auteur présente cette double page comme un collage extrait d'un numéro du *Plus beau jour*. Mais on ne trouve pas de trace de cette revue dans l'Annuaire de la Presse de 1926 ni dans les suivants (jusqu'en 1936, date de publication des *Jeunes Filles*). En revanche, à la rubrique « Mariages » (p. 496-497 du vol. I, 1926), figurent quelques publications dont pourrait bien s'être inspiré Montherlant : « MARIAGE – (9<sup>e</sup> année). – 5 et 20 de chaque mois. – 24 rue Milton. – Tel. Rue Trudaine 61-87. – Ab., 3 mois, 60 fr 50 donnant droit à 6 annonces dans son Trait d'union. – Le n<sup>o</sup>, 1 fr 50, - Tirage : 30 000. – Dir.-Fond. : Mme Jane BERIOT (dessin palmes) – Dir. Litt. : Jean Emile Bayard. – Administ. : Henri ROUPPERT. *Mariage*, revue de propagande familiale facilite le mariage en France. – A réalisé plus de 15 000 mariages – Publication unique en son genre. MARIAGES HONNETES (LES). – Mensuel – (1904). – 20, rue Cadet. – Ab., 20 fr. ; U. P. , 30 fr. ; le n<sup>o</sup>, 25 c. REVUE MATRIMONIALE. – 1<sup>er</sup> de chaque mois. – (1917). – 36 rue Saint- Sulpice. – Ab., 3 mois, 35 fr. 75 ; U. P., 44 fr. ; le n<sup>o</sup>, 75 c. » On peut rapprocher la double page d'annonces matrimoniales des *Jeunes Filles* du passage des *Lépreuses*, analysé précédemment, dans lequel Montherlant s'inspire très librement des programmes de cinéma de *La Semaine à Paris*.

<sup>2211</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 924-926.

<sup>2212</sup> *Ibid.*, p. 924.

<sup>2213</sup> *Ibid.*

<sup>2214</sup> *Ibid.*, p. 925.

<sup>2215</sup> *Ibid.*, p. 926.

<sup>2216</sup> *Ibid.*, p. 924.

<sup>2217</sup> *Ibid.*

<sup>2218</sup> Antoine Blondin, « Superman à l'auberge du Cheval Blanc » (1954), *L'Ironie du sport*, Éditions François Bourin, 1988, p. 13-14, p. 14.

L'analogie humoristique qu'inspirent à Blondin les Championnats d'Europe d'athlétisme, en 1954, souligne *a contrario* le caractère ludique, stratégique et agonistique des annonces matrimoniales. Le jeu consiste pour les annonceurs non seulement à appâter le chaland, mais aussi à se distinguer des autres participants ayant peu ou prou les mêmes atouts et les mêmes exigences qu'eux. La structure généralement bipartite des annonces matrimoniales, mise en avant par François de Singly au début des années quatre-vingt, figure parmi les « manœuvres de séduction<sup>2219</sup> » que recèle ce type d'écrits, assez proches des textes publicitaires. « Les annonceurs déclinent leur identité avant de proposer celle qu'ils souhaitent en échange<sup>2220</sup> », note en effet le sociologue. Les annonces sélectionnées par Costals dans *Le Plus beau jour* ont beau avoir été publiées cinquante ans avant celles du *Chasseur français*, sur lesquelles s'appuie François de Singly, elles sont construites de la même manière :

2.530. — Demoiselle, 40 ans, aristocratie, f. unique, légèrement intellectuelle, viv. Château, 200 000 fr.dot, épous. M. cathol. très distingué, même sans fortune, préfèr. noblesse<sup>2221</sup>.  
[...]  
1910. — Vétérinaire, 24 ans, aisé, bien, grand, beaux yeux, type Ramon Novarro, recherche pour mariage compagne sentimentale ayant au moins 600 000 dot.<sup>2222</sup>

Tirant parti de la brièveté qui leur est imposée, les auteurs des annonces, après avoir énuméré leurs qualités et mis en avant leur capital, formulent leurs exigences. Ils ont pris soin, au passage, de taire certains éléments susceptibles de décourager d'éventuels partenaires.

Si la mise en scène de soi répond dans le cas des hommes comme dans celui des femmes à une logique de valorisation, les stratégies de séduction diffèrent d'un sexe à l'autre. L'appartenance sexuelle dicte la présentation de soi et la formulation de ses requêtes. Les annonces sélectionnées par l'auteur des *Jeunes Filles* sont représentatives de cette « sexualisation des patrimoines<sup>2223</sup> » et de la manière dont chaque groupe sexuel tente de se conformer à l'image que l'autre groupe se fait du sien. Les annonces matrimoniales, au même titre que les relations professionnelles, la répartition des rôles dans le foyer et le choix des pratiques sportives, relèvent de ce qu'Erving Goffman nomme *L'Arrangement des sexes*<sup>2224</sup>.

<sup>2219</sup> François de Singly, « Les manœuvres de séduction : une analyse des annonces matrimoniales », *Revue française de sociologie*, XXV, 1984, p. 523-529. Le corpus sur lequel s'appuie le sociologue est constitué de quatre cents annonces matrimoniales parues entre novembre 1978 et octobre 1979 dans *Le Chasseur français*, dans la rubrique explicitement intitulée « mariages ».

<sup>2220</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>2221</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 924.

<sup>2222</sup> *Ibid.*, p. 925.

<sup>2223</sup> François de Singly, *op. cit.*, p. 525.

<sup>2224</sup> Erving Goffman, *L'Arrangement des sexes* (1977), La Dispute/Cahiers du CEDREF, « Le genre du monde », 2002.

Appliquant ses analyses des interactions sociales<sup>2225</sup> aux rapports entre les sexes, qui vivent « ensemble-séparés<sup>2226</sup> », le sociologue américain s'intéresse aux face-à-face ritualisés entre hommes et femmes dans la vie quotidienne. Déclinaison amusante de la césure entre les ordres mâle et femelle, la disposition des annonces masculines et féminines, présentées sur des pages séparées mais côte à côte, traduit l'intérêt de Montherlant pour les rapports de sexe dans la société moderne. Ce questionnement d'ordre sociologique confère une dimension résolument moderne à la tétralogie des *Jeunes Filles*, qu'il serait donc simpliste de réduire à un pamphlet misogynne.

Comme il fallait s'y attendre, l'adjectif « jolie<sup>2227</sup> » est fréquemment utilisé par les annonciatrices, qui feront des « femme[s] idéale[s] d'intérieur<sup>2228</sup> ». À ce sujet, le portrait que Mme Dandillot fait de sa fille à Costals, dans l'espoir qu'il daigne enfin l'épouser, pourrait trouver sa place parmi les annonces matrimoniales du *Plus Beau jour* :

— Elle est parfaitement franche. (Costals hésita s'il lui était agréable ou désagréable qu'elle fût parfaitement franche.) Elle est très soigneuse : elle mettra de l'ordre dans vos affaires. (« Et les domestiques, à quoi servent-ils ? ») Elle n'aime pas le luxe. Ah ! ce n'est pas elle qui vous coûtera cher en robes ! Une auto ? Elle m'a dit : 'Je ne veux pas avoir d'auto.' Elle m'a répété vingt fois que sa vocation était d'être soumise à l'homme, d'être une épouse orientale. (« Voire, une fois qu'elle sera dans la place. ») Elle vous aidera. Vous savez, elle n'est pas sottre ! Elle tapera vos manuscrits.<sup>2229</sup>

Agent matrimonial hors pair, Mme Dandillot, à la manière d'une représentante de commerce expérimentée, vante les avantages de la marchandise qu'elle a à proposer. Sa prestation, aussi étudiée que risible, offre un bel aperçu des normes de féminité de l'époque. Bien qu'elle ne soit mentionnée ni par la mère de Solange, qui a sans doute quelques craintes à ce sujet, ni dans les annonces matrimoniales dont se délecte Costals, la virginité est un capital, au même titre qu'une dot. L'historienne Anne Martin-Fugier, dans l'ouvrage qu'elle consacre au sort que la société de 1900 réserve à *La Bourgeoise*, note que pour marier une fille « qui n'est plus vierge — 'jeune fille avec tache', disent les petites annonces —, il faut y mettre le prix,

<sup>2225</sup> Quelques années avant *L'Arrangement des sexes*, Erving Goffman se proposait en effet « d'identifier les modèles et les suites naturelles de comportements qui apparaissent en quantité innombrable chaque fois que des personnes se trouvent immédiatement en présence les unes des autres. », *Les Rites d'interaction*, op. cit., p. 8.

<sup>2226</sup> L'exemple des toilettes ségréguées dans les établissements industriels et commerciaux est symptomatique des séparations entre les sexes qui scandent la vie sociale : « Une sorte de rythme 'ensemble-séparés' est ainsi institué, qui comporte une période où les sexes sont réunis, suivie d'une courte période de séparation, et ainsi de suite. », *ibid.*, p. 80.

<sup>2227</sup> « Jeune fille, bl. jolie » ; « Jeune fille, 25 ans, acajou, mince, très jolie » ; « Marquise, très grande, yeux bleu vert changeants, cheveux blond naturel, bien faite, jolie femme », *Les Jeunes Filles*, p. 924.

<sup>2228</sup> *Ibid.*

<sup>2229</sup> *Le Démon du bien*, p. 1268.

augmenter la dot, et renoncer à être exigeant dans le choix du partenaire.<sup>2230</sup> » Les différentes étapes de l'initiation sexuelle de Solange, que l'auteur du *Démon du Bien* se fait un plaisir de retracer, au jour près, révèlent que Mademoiselle Dandillot n'a pas eu la prudence de l'héroïne de Marcel Prévost. Maud de Rouvre recourt en effet à divers stratagèmes de manière à pouvoir, non sans hypocrisie, se dire vierge au moment du mariage. Depuis le 24 juin 1927, jour où Costals « l'a[vait] rendue femme<sup>2231</sup> », Solange n'est plus à compter parmi les *demi-vierges*, pour reprendre le titre du roman de Marcel Prévost publié en 1894.

Dans les annonces sélectionnées par l'auteur des *Jeunes Filles*, les célibataires mâles privilégient les signes de virilité, en mettant en avant leur physique athlétique et leur grande taille. Deux des annonceurs ne sont pas peu fiers de préciser qu'ils font respectivement 1m75 et 1m80<sup>2232</sup>. Ils sont pleinement conscients qu'un mètre soixante-dix est la taille réglementaire minimale pour pouvoir ne serait-ce qu'exister aux yeux de la gent féminine. Le héros de *Belle du Seigneur* en arrive, non sans amertume, au même constat :

Voyez les annonces matrimoniales, l'importance que ces jeunes idéalistes accordent aux centimètres du monsieur qu'elles cherchent. Eh là ! crient ces annonces, il nous faut cent soixante-dix centimètres de viande au moins et qu'elle soit bronzée ! Et si le malheureux ne peut proposer qu'une petite longueur, elles crachent dessus. Donc si ne mesurant par hypothèse que ces malheureux cent cinquante centimètres, j'essaie tout de même de lui dire mon amour le plus vrai, elle sera une pécora sans cœur, et elle toisera ma brièveté avec un air dégoûté !<sup>2233</sup>

À la différence de Costals, Solal ne nous donne pas directement accès aux annonces matrimoniales sur lesquelles il s'appuie. Mais il y décrypte également les normes de beauté auxquelles les célibataires tentent tant bien que mal de se conformer. Ces dames « éprises de spiritualité<sup>2234</sup> » masquent leur fringale de chair fraîche et ferme en s'abritant derrière des clichés du type « noble prestance et sourire séduisant.<sup>2235</sup> » Là où la lecture de Solal se distingue de celle du héros des *Jeunes Filles*, c'est qu'elle décèle dans les critères de sélection des annonces matrimoniales une exaltation de la force physique, sur laquelle reposait d'ailleurs en grande partie la propagande nazie. Pierre Varrod note que la défiance de Cohen à l'égard de la beauté, et plus encore de la beauté masculine, tient à ce que cette dernière

---

<sup>2230</sup> Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget* (1983), Hachette Littératures, « Pluriel », 2007, p. 52.

<sup>2231</sup> *Le Démon du bien*, p. 1245.

<sup>2232</sup> *Ibid.*, p. 925.

<sup>2233</sup> Albert Cohen, *Belle du Seigneur* (1968), Gallimard, « Folio », 1998, p. 392.

<sup>2234</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>2235</sup> « Tout ce qu'elles veulent, c'est qu'on n'en parle pas clairement, et qu'on fasse du faux monnayage, et qu'on dise des mots de grande distinction, mes ennemis personnels, et qu'au lieu de cent quatre-vingt centimètres et osselets on dise noble prestance et sourire séduisant ! », *ibid.*

« cache une idéologie mortifère sous les muscles bronzés.<sup>2236</sup> » L'absence de critique explicite à l'égard de cette obsession de la virilité dans le passage des *Jeunes Filles* sur les annonces matrimoniales est des plus révélatrices. La fascination de l'auteur des *Olympiques* pour la musculature des athlètes et l'admiration qu'il manifestera sous l'Occupation aux chevaleries guerrières éclairent sensiblement le silence de Costals sur ce point. Le héros de Montherlant n'afficherait pas un tel dégoût pour le mariage si ce sacrement n'avait une fâcheuse tendance à métamorphoser tout guerrier viril en chevalier servant. La dimension éminemment stratégique des annonces matrimoniales retient tout de même l'attention du célibataire forcené des *Jeunes Filles*.

La « parade sexuelle<sup>2237</sup> » à laquelle se livrent les auteurs de ces demandes en mariage s'apparente à un jeu. La sélection des informations divulguées au partenaire potentiel est loin d'être laissée au hasard. Il s'agit non seulement de se parer de ses plus beaux atours mais de parer les coups, de se protéger en recourant massivement à l'autocensure. Comme il expose les ruses diverses et variées auxquelles recourent les candidats au mariage, le collage d'annonces matrimoniales permet à l'auteur des *Jeunes Filles* d'instaurer dès le début de son cycle romanesque une relation ludique avec son lecteur. Ce dernier pourra s'amuser à jouer les détectives ou les entremetteurs. Il est très tentant de deviner, pour chaque annonce, ce qui a été caché, omis, minoré par son auteur. La veuve répondant au matricule « 2.554<sup>2238</sup> » insisterait-elle si lourdement sur sa « grande sensibilité<sup>2239</sup> » et sa personnalité « enjouée, très affectueuse<sup>2240</sup> » si elle ne voulait faire oublier un physique ingrat ? De même, on sera amené à se poser quelques questions sur la situation financière d'un trentenaire qui dit posséder « tous [les] avantages<sup>2241</sup> » mais dont le seul et unique critère de sélection est une « dot importante<sup>2242</sup> ». De peur de faire fuir un éventuel compagnon, l'annonciatrice « 2.576 bis<sup>2243</sup> » prend soin d'accoler les adjectifs « légère<sup>2244</sup> » et « guérissable<sup>2245</sup> » au mot « tuberculose<sup>2246</sup> », plutôt rédhibitoire. Consciente que l'image de midinette cérébrale, de

<sup>2236</sup> Pierre Varrod, « Belle du Seigneur et la mutation du couple », *Albert Cohen dans son siècle*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2003, sous la direction d'Alain Schaffner et de Philippe Zard, Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 237-264, p. 245.

<sup>2237</sup> François de Singly, *op. cit.*, p. 525.

<sup>2238</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 924.

<sup>2239</sup> *Ibid.*

<sup>2240</sup> *Ibid.*

<sup>2241</sup> *Ibid.*, p. 925.

<sup>2242</sup> *Ibid.*, p. 924.

<sup>2243</sup> *Ibid.*

<sup>2244</sup> *Ibid.*

<sup>2245</sup> *Ibid.*

<sup>2246</sup> *Ibid.*

femme savante, n'est pas toujours très attractive auprès de la gent masculine, la quarantenaire « 2.530<sup>2247</sup> » préfère se présenter comme une demoiselle « légèrement intellectuelle.<sup>2248</sup> » Après avoir passé en revue les profils des célibataires du *Plus beau jour*, celui qui a entre les mains le premier volume des *Jeunes Filles* ne résistera pas au plaisir d'appliquer la loi de l'offre et de la demande en imaginant diverses combinaisons. Par exemple, la rencontre entre « 2.574<sup>2249</sup> » et « 1967<sup>2250</sup> » pourrait donner lieu à un mariage modeste mais des plus honnêtes. Le vicomte désargenté « parfait sous tous rapports<sup>2251</sup> » pourrait quant à lui faire une bonne affaire en épousant une aristocrate, certes de dix ans son aînée, mais affirmant disposer de « 200 000 fr.dot<sup>2252</sup> ».

Mais le rôle d'entremetteur que Montherlant semble attribuer d'entrée de jeu à son lecteur n'est-il pas en contradiction avec l'enjeu même de la tétralogie, censée être un réquisitoire contre le mariage ? Sous couvert de se moquer des rêves guimauve de ses congénères, Costals puise manifestement son inspiration dans les annonces matrimoniales qu'il prétend déprécier. Il se montre d'ailleurs plutôt discret sur le contenu de ses romans à succès, lesquels tournent la tête aux demoiselles fleur bleue qui l'entourent. Le romancier libertin se nourrit du sentimentalisme bon marché qu'il affirme exécrer au plus haut point. Ce cynisme affiché à l'égard des chasseurs d'âme sœur serait-il à compter parmi les stratégies défensives d'un grand romantique, préférant masquer sa sensibilité ? En tout cas, la curiosité que fait naître en Costals ces autoportraits truffés de non-dits et de précisions sibyllines revient à leur reconnaître un fort potentiel romanesque. Cette excitation est sans doute liée au désir de faire tomber les masques, de rencontrer celles qui se cachent derrière ces descriptions aussi lacunaires que mensongères :

Derrière chacune de ces annonces, un visage, un corps, un je ne sais quoi qui, après tout, est peut-être bien un cœur. Derrière ces six pages imprimées, cent cinquante femmes vivantes, vivantes dans ce moment-ci, dont chacune demande un homme — et pourquoi pas moi ? — dont chacune, puisqu'elle est là, est prête pour l'aventure, légale ou illégale, la légale étant mille fois pire que l'autre, est arrivée à ce point de dénuement où elle est offerte au premier venu.<sup>2253</sup>

Le libertin des *Jeunes Filles* admet indirectement que la démarche entreprise par ces femmes sonne bel et bien comme le début d'une aventure. Si convenues soient-elles, les petites annonces ravivent le goût du risque et la soif d'aventure du héros de Montherlant. C'est cette

---

<sup>2247</sup> *Ibid.*

<sup>2248</sup> *Ibid.*

<sup>2249</sup> *Ibid.*

<sup>2250</sup> *Ibid.*, p. 926.

<sup>2251</sup> *Ibid.*

<sup>2252</sup> *Ibid.*, p. 924.

<sup>2253</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 927.

part d'imprévu et de danger qu'exploite Truffaut, trente ans après *Les Jeunes Filles*, dans *La Sirène du Mississippi*<sup>2254</sup>, film dont le générique est écrit en surimpression d'annonces lues par des voix-off masculines et féminines.

Outre qu'elles stimulent l'imaginaire de Costals, les stratégies de séduction à l'œuvre dans les petites annonces ne sont somme toute guère éloignées de la démarche de notre écrivain, soucieux de se montrer sous son meilleur profil. La manière qu'ont les célibataires de se farder et de cultiver le mystère n'a pu le laisser indifférent. Il n'est pas exclu que la partie de cache-cache à laquelle se livrent les auteurs d'annonces matrimoniales soit un clin d'œil à la relation que l'écrivain entretient avec son public. C'est d'ailleurs le mot *jeu* qui vient à l'esprit de Jean-José Marchand lorsqu'il se remémore les stratagèmes dont usait Montherlant avant et durant ses rares interviews<sup>2255</sup>. La fascination amusée de l'écrivain à l'égard du courrier du cœur du *Plus beau jour* se teinte néanmoins de dégoût. L'éthique de singularité de Montherlant ne peut que l'inciter à rejeter en bloc les formules stéréotypées dont usent les auteurs de petites annonces. Pour ces derniers, il s'agit moins de briller que de prouver qu'ils sont dans la moyenne, conformes à ce que la société attend d'eux. En quelques lignes, ils doivent démontrer leur « normalité matrimoniale<sup>2256</sup> », leur médiocrité. Les mentions telles que *situation stable*, *dot importante*, nous ramènent à la réalité dans ce qu'elle a de plus trivial. À la manière d'un miroir grossissant, la mise en regard de deux pages du *Plus beau jour* attire l'attention du lecteur sur le malentendu de départ, la césure originelle entre les deux sexes.

Cette double page d'annonces matrimoniales place d'emblée le cycle romanesque de Montherlant sous le signe de la specularité. Mais l'effet de miroir produit par ce collage est pour le moins illusoire. On compte treize annonces masculines pour neuf annonces féminines. Est-ce une manière pour le romancier d'annoncer à son lecteur qu'il accordera souvent

---

<sup>2254</sup> François Truffaut, *La Sirène du Mississippi* (1969), adaptation du roman policier de William Irish, *Waltz into Darkness* (1947).

<sup>2255</sup> Jean-José Marchand se souvient que Montherlant, avant d'accepter l'entretien télévisé qu'il lui propose, fixe les règles : « garder ses lunettes noires pendant le tournage, n'accorder que deux séances à une journée d'intervalle et enfin ne pas commencer avant 17 heures. [...] Même jeu au moment de l'établissement du questionnaire. Mon questionnaire lui convient mais il veut tout contrôler et tout refaire. Je vérifie ce qui m'avait été dit dans les salles de rédaction : sans le vouloir, il s'est fait de nombreux ennemis car il récrit les interviews, questions et réponses, se figurant naïvement que les journalistes lui seront reconnaissants de leur épargner du travail. », *Jean-José Marchand interroge Montherlant*, J-M Place éditeur, « Archives du XX<sup>e</sup> siècle », Cahier n° 2, 1980, p. 7.

<sup>2256</sup> « Les annonceurs cherchent à nous instruire, ils désirent informer qu'ils disposent de la compétence nécessaire pour tenir le rôle de conjoint. Par des techniques d'arrangement de leurs messages, consciemment ou non mises en œuvre, ils espèrent parvenir à nous rassurer sur leur normalité matrimoniale. », François de Singly, *op. cit.*, p. 536.

l'avantage à la gent masculine ? L'arbitrage partial auquel nous prépare l'auteur des *Jeunes Filles*, dont le personnage principal se veut le pendant masculin de l'héroïne de Victor Margueritte<sup>2257</sup>, ne sera en rien démenti par les sentences misogynes de Costals et par l'hystérie de Thérèse, bien assez grande pour se ridiculiser toute seule. Mais la disposition faussement symétrique des annonces nous renvoie surtout à l'équilibre bancal sur lequel repose le couple, source inépuisable de frustrations. S'attaquant au mythe amoureux de la fusion des âmes, le narrateur diabolique des *Jeunes Filles* prend un malin plaisir à séparer ce que le sentimentalisme et la morale bourgeoise du compromis voudraient rapprocher, réconcilier et marier. Ce recours à la scission, au dédoublement, est perceptible non seulement à travers les effets récurrents de symétrie — ou plutôt d'asymétrie — mais aussi à travers les jeux polyphoniques, destinés à faire ressortir l'écart abyssal des points de vue masculin et féminin sur un même événement.

### 8.1.3. Le couple à la loupe : specularité trompeuse et jeu des points de vue

« Dionysos à la loupe<sup>2258</sup> », voilà comment se présentait Montherlant pour justifier à ses lecteurs l'allure de « belle[s] fiche[s] physiologique[s]<sup>2259</sup> » que pouvaient avoir certains passages des *Olympiques*. Quinze ans après, l'auteur des *Jeunes Filles* n'est pas loin d'adopter la même démarche. Il passe au crible les relations hommes/femmes et diagnostique « quelques maux graves de l'Occident moderne<sup>2260</sup> », parmi lesquels le sentimentalisme, lèpre rongeant le corps social. La dissection du sentiment amoureux à laquelle se livre Montherlant inscrit par certains côtés sa tétralogie dans le sillage des romans de Bourget. Par exemple, dans *Un crime d'amour*, récit paru en 1886, le sens du détail — « le don d'attention<sup>2261</sup> » dirait Costals — et l'analyse des méandres du cœur se font au détriment de l'action, impression qui ressort également de la lecture des *Jeunes Filles*. Mais chez Bourget, l'analyse aiguë des désordres du cœur sert une éthique bourgeoise, faisant de la famille et de la religion les piliers de l'ordre social. Le ton moralisant et le point de vue aisément identifiable de ce *romancier à idées* le distinguent de notre auteur, qui joue au contraire sur l'équivocité. La partition entre le narrateur et Costals est souvent incertaine, la voix omnisciente recourant constamment au discours indirect libre. Si planche d'anatomie du couple il y a dans *Les Jeunes Filles* —

<sup>2257</sup> Victor Margueritte, *La Garçonne* (1922), *La Femme en chemin I*, Flammarion, 1978.

<sup>2258</sup> *Les Olympiques*, p. 261.

<sup>2259</sup> *Ibid.*

<sup>2260</sup> « Quelques maux graves de l'Occident moderne » est le sous-titre des *Lépreuses*, texte dont Costals nous donne un aperçu dans « L'Appendice » du dernier volume des *Jeunes Filles*, *Les Lépreuses*, p. 1537.

<sup>2261</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1124.



Bourget considèrerait ses récits comme de « simples planches d'anatomie morale<sup>2262</sup> » — c'est par le biais d'une loupe déformante, n'aboutissant à aucune vérité irréfutable.

Le jeu de miroir et de dissociation entre le masculin et le féminin n'est pas l'apanage d'un roman-dossier comme *Les Jeunes Filles*. Les longs dialogues de *Demain il fera jour*, au cours desquels les reproches et les invectives fusent, attestent de l'impossibilité qu'ont Georges et Marie à se mettre d'accord sur quoi que ce soit. Chaque sujet de conversation — l'éducation de Gillou, la Résistance, le travail de Georges, la gestion des factures — est source de conflit. La mise en scène de *Demain il fera jour* par Michel Fau au Théâtre de l'Œuvre, en avril 2013<sup>2263</sup>, matérialise avec force la discordance au sein de ce couple. Le père et la mère de Gillou sont présentés debout, face au public, séparés par la table du salon, exactement comme les deux chaises devant lesquelles ils sont postés<sup>2264</sup>. La raideur hiératique des personnages et la symétrie étouffante de leur appartement bourgeois confèrent à cette longue dispute augurale l'allure d'un double monologue<sup>2265</sup>. Mais c'est dans *Les Jeunes filles*, marqué par l'alternance des lettres masculines et féminines, que le lien entre specularité et incommunicabilité est le plus exploité. Dans le premier volume de la série, l'effet de miroir entre le carnet de Costals et celui de la bien nommée Germaine Rival<sup>2266</sup> confirme l'idée qu'un match entre les sexes se dispute sous nos yeux.

S'il avait souhaité laisser le champ complètement libre à Costals, l'auteur des *Lépreuses* n'aurait pas divulgué à son lecteur les lettres d'Andrée, lettres que le libertin ne daigne même plus ouvrir<sup>2267</sup>. Certes, comme c'est le cas dans le roman de Laclos, la double énonciation de la lettre renforce la complicité entre le libertin et le lecteur. Mais elle contribue par la même occasion à jeter un soupçon sur la version des faits de Costals, pris, à maintes reprises, en flagrant délit de mensonge. Nous avons aussi bien accès à la lettre dans laquelle le

<sup>2262</sup> Voir la dédicace qu'adresse Paul Bourget à Hippolyte Taine dans *André Cornélis*, Alphonse Lemerre éditeur, 1887, p. VIII.

<sup>2263</sup> La mise en scène de *Demain il fera jour* de Michel Fau, initialement conçue pour le festival de Figeac en 2012, est reprise au Théâtre de l'Œuvre en avril 2013. Michel Fau y interprète le rôle de Georges, Léa Drucker celui de Marie, Loïc Mobihan celui de Gillou et Roman Girelli celui du messager.

<sup>2264</sup> Voir la photographie de la mise en scène de Michel Fau dans le livret édité par le Théâtre de l'Œuvre en avril 2013. Annexe 15.

<sup>2265</sup> Pour Armelle Héliot, la chorégraphie assez stricte de la mise en scène de Michel Fau permet de faire ressortir l'incompréhension entre Georges et Marie, « dialogu[a]nt selon ce que Strindberg nommait un 'duel des cerveaux' », « Montherlant, le jour se lève enfin », article paru dans *Le Figaro* le 26 avril 2013, p. 26.

<sup>2266</sup> « CAHIER DE MADEMOISELLE GERMAINE RIVAL, PARIS (EXTRAIT) », *Les Jeunes Filles*, p. 1058-1060.

<sup>2267</sup> « (Cette lettre a été classée par le destinataire, l'enveloppe non ouverte) », peut-on lire à maintes reprises à la suite des missives d'Andrée, voir *Les Lépreuses*, p. 1394, p. 1414, p. 1430, p. 1448, p. 1487. Une précision des plus cruelles est à noter à la fin de la lettre du 29 janvier 1928 : « (Cette lettre a été classée par le destinataire, l'enveloppe non ouverte. Toutefois, le timbre, n'ayant pas été oblitéré par la poste, a été détaché par M. Costals.) », *ibid.*, p. 1453.

séducteur énumère crûment à l'un de ses amis les raisons le poussant à rejeter Andrée qu'à celle où il éconduit cette demoiselle en veillant à ne pas trop la vexer. Le rapport biaisé que Costals entretient avec ses admiratrices nous renvoie encore et toujours à l'incommunicabilité entre les sexes, condamnés à un sempiternel dialogue de sourds :

L'homme et la femme, chacun d'eux est devant l'autre, et la société lui dit : 'Tu ne comprends rien à lui ? Tu ne comprends rien à elle ? Eh bien, comprends quand même ! Allez, et débrouillez-vous'. Aussi bien, s'il n'y avait pas l'étreinte, chaque sexe resterait de son côté. Non pas farouchement, comme dans le vers de Vigny, mais simplement comme deux espèces imperméables l'une à l'autre, et qui n'ont rien à communiquer.<sup>2268</sup>

Intarissable sur la question, le libertin s'époumone à démontrer, au risque d'irriter son lecteur, que les règles du jeu sont par essence faussées. Ceux qui s'apprêtent à devenir partenaires *ad vitam aeternam* sont incapables de trouver sinon un terrain d'entente, du moins une langue commune. Les divergences inconciliables entre les conceptions masculine et féminine du bonheur donnent lieu à un développement d'une dizaine de pages dans la deuxième partie des *Jeunes Filles*<sup>2269</sup>.

La réflexion pessimiste sur le couple qui sous-tend la série romanesque de Montherlant mérite d'être recontextualisée, de manière à ne pas faire des *Jeunes Filles* un cas isolé. En 1938, Denis de Rougemont s'interroge sur la « crise actuelle du mariage<sup>2270</sup> ». Pour l'auteur de *L'Amour et l'Occident*, cette crise résulte en grande partie de la coexistence de deux morales contraires. La morale bourgeoise prône le mariage en ce qu'il répond aux intérêts de l'espèce, de la religion et de la société. La morale romanesque, elle, valorise la passion aux dépens de l'union légale, du sacrement officiel<sup>2271</sup>. À la différence de Rougemont, qui, dans l'optique de réhabiliter le mariage, tente de réconcilier ces deux visions, notre auteur rejette dos-à-dos l'utilitarisme bourgeois et le sentimentalisme exacerbé. La volonté de faire entendre au lecteur *les deux sons de cloche*, le point de vue masculin et le point de vue féminin, dans ce qu'ils ont de fragmentaire, de partial et donc d'inconciliable, n'est pas propre à Montherlant. Une dizaine d'années avant la publication du premier volume du cycle des *Jeunes Filles*, Maurois, dans *Climats*<sup>2272</sup>, recourait déjà à diverses techniques

---

<sup>2268</sup> *Ibid.*, p. 1010.

<sup>2269</sup> Voir *Les Jeunes Filles*, p. 1002-1012 : « La plupart des hommes n'ont pas de conception du bonheur. [...] La femme, au contraire, se fait une idée positive du bonheur. »

<sup>2270</sup> Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>2271</sup> « Voici les forces en présence : d'une part, une morale de l'espèce et de la société en général, mais plus ou moins empreinte de religion – c'est ce que l'on nomme la morale bourgeoise ; d'autre part, une morale inspirée par l'ambiance culturelle, littéraire et artistique – c'est la morale passionnelle ou romanesque. », *ibid.*, p. 209.

<sup>2272</sup> L'une des réflexions du narrateur, à la fin de la première partie du roman, nous renvoie explicitement au titre. Philippe Marcenat découvre en effet la raison principale de sa mésentente avec sa première femme et la

narratives pour rendre perceptible l'inévitable choc thermique que constitue l'entrée dans la vie conjugale. Dans ce récit paru chez Grasset en 1928, la polyphonie se traduit avant tout par un jeu de relais narratif. La première et la deuxième partie du roman<sup>2273</sup> adoptent respectivement le point de vue de Philippe Marcenat, fraîchement séparé de sa première femme, et celui d'Isabelle, sa seconde épouse. Cette construction faussement spéculaire, à envisager comme un jeu de miroitement partiel, se rapproche des échanges épistolaires des *Jeunes Filles* en ce qu'elle pointe surtout les discordances au sein du couple. Si elles occupent une place moins importante que dans le cycle de Montherlant, les lettres et les pages de carnet insérées dans *Climats* rompent elles aussi avec la linéarité de la narration traditionnelle.

Le choix d'interrompre le récit par des développements et des généralités sur les relations entre les sexes<sup>2274</sup> est également un point sur lequel se rejoignent les deux M. Refusant de se cantonner au rôle de conteur, Montherlant et Maurois flirtent avec le genre de l'essai. La question du couple donne du grain à moudre à leurs héros masculins, qui ont déjà un fort penchant pour l'introspection, la réflexion, voire la ratiocination. Le libertin des *Jeunes Filles* s'adonne au jeu de la dispute, échangeant avec ses admiratrices mais aussi avec lui-même des arguments pour et contre le mariage. Les conversations, les lettres et les pages de carnet de Costals s'apparentent en effet à de petits exercices ludiques de rhétorique. Cette tentative de rationalisation se traduit par la propension du personnage à lister, à numéroter de manière très méthodique les arguments et les contre-arguments qu'il a en tête :

3 août. — De sang-froid, ce mariage me paraît absurde et impossible, ce qu'il est sans doute. Aux moments d'exaltation je le vois comme :

1. Une épreuve digne de moi. Grande chose que réussir dans ce qu'on méprise, parce qu'il faut vaincre non seulement l'obstacle mais soi. C'est avec courage que je ferais cela. [...]
2. Une expérience nécessaire à ma connaissance de la vie, par conséquent à mon œuvre. Renouveler la matière humaine de mon art. Féconder une nouvelle parcelle de mon art.<sup>2275</sup>

Alors qu'en présence de Mme Dandillot, Costals associe inlassablement le mariage à la stérilité poétique, il se charge, en son absence, de se faire l'avocat du diable, ou plutôt de l'hippogriffe. Le libertin en vient parfois à envisager la vie à deux comme une nouvelle source d'inspiration possible.

---

famille de celle-ci : « Chez les Malet, je n'étais pas heureux ; le climat n'était pas le mien. », André Maurois, *Climats*, Grasset, 1928, p. 64.

<sup>2273</sup> Voir « Première partie : Odile », *ibid.*, p. 9-164 et « Deuxième partie : Isabelle », *ibid.*, p. 165-315.

<sup>2274</sup> Le récit de Maurois, comme *Les Jeunes Filles*, est truffé de sentences sur le rôle que jouent l'homme et la femme dans le couple. Voici par exemple l'une des réflexions que se fait le héros au moment de relater le début de sa liaison avec Odile : « Qui a donc dit, qu'entre homme et femme, c'est souvent une phrase naïve et presque sottise, dite par la femme, qui donne à l'homme l'invincible envie de baiser cette bouche enfantine, tandis que pour la femme souvent c'est au moment où l'homme est le plus grave et le plus durement logique qu'elle l'aime, elle, le plus fort ? », *ibid.*, p. 35.

<sup>2275</sup> *Le Démon du bien*, p. 1250.

Le casse-tête du mariage, dans tout ce qu'il a d'irritant et d'abrutissant, est aussi présenté dans *Les Jeunes Filles* comme un jeu de patience et de stratégie, propre à satisfaire le goût de Costals pour le débat et la confrontation d'idées. Un peu moins disert, le héros de Maurois se plaît lui aussi à exposer sous diverses formes les contradictions auxquelles il est confronté. Si Philippe est moins impudent que Costals, il dit également abriter en lui deux personnages, d'un côté « l'amoureux tendre<sup>2276</sup> », de l'autre « le cynique<sup>2277</sup> ». La démarche de Costals, acquis à la méthode du *pro et contra*, est assez proche de celle de Philippe, décidant d'énumérer sous la forme d'un tableau les « petites choses<sup>2278</sup> » qui lui plaisent et lui déplaisent en Isabelle :

<i>Ce que j'aime en vous :</i>	<i>Ce que je n'aime pas en vous :</i>
<p>Vos yeux noirs, vos longs cils, la ligne du cou et des épaules, votre corps.</p> <p>Surtout un mélange de courage et de faiblesse, de pudeur et d'ardeur. Il y a en vous quelque chose d'héroïque ; c'est très bien caché sous un manque de volonté dans les petites choses, mais c'est là.</p> <p>Votre côté jeune fille.</p> <p>Vos robes de sport.</p> <p>Votre petite âme consciencieuse, votre simplicité, votre ordre. Vos livres et vos carnets bien tenus.</p> <p>Votre sagesse.</p> <p>Votre modestie.</p>	<p>La raideur un peu maladroite de vos gestes.</p> <p>Votre air de petite fille prise en défaut.</p> <p>Surtout un refus de voir et d'accepter la vie telle qu'elle est ; un idéalisme de magazine anglo-saxon ; une sentimentalité agaçante...</p> <p>Votre côté vieille dame.</p> <p>Votre robe à tunique jaune ; les ornements sur vos chapeaux (une plume bleue) ; votre robe de dentelle ocre ; tout ce qui est chargé, tout ce qui altère la ligne.</p> <p>Votre économie ; votre prudence ménagère et sentimentale.</p> <p>Votre manque de folie.</p> <p>Votre manque d'orgueil.</p>

Je pourrais continuer très longtemps dans la colonne de gauche. Tout ce que je mets dans la colonne de droite est inexact. Du moins il faudrait ajouter :

Ce que j'aime en vous	Ce que je n'aime pas en vous <sup>2279</sup>
-----------------------	--

La tâche que se fixe Philippe est d'autant plus délicate que le choix même de la répartition en deux colonnes se révèle très vite fort contestable. Le héros de Maurois reconnaît à travers ce classement que les traits de caractère d'Isabelle auxquels il a du mal à *s'acclimater* sont aussi

<sup>2276</sup> André Maurois, *Climats*, op. cit., p. 28.

<sup>2277</sup> *Ibid.*

<sup>2278</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>2279</sup> *Ibid.*, p. 192-193.

ceux qui l'ont attiré vers elle. Si ce tableau peut se lire comme une déclaration d'amour, il repose aussi sur le constat pessimiste que la vie à deux est une éternelle source d'insatisfaction. Se livrant à sa manière au jeu de *ce que j'aime en vous* et *ce que je n'aime pas en vous*, Costals admet qu'il trouvera toujours à redire sur les faits et gestes de la brave Solange :

24 août. — Je veux que vous m'oubliiez et je veux que vous ne m'oubliiez pas. Quand vous n'êtes pas tendre, je le ressens ; quand vous êtes tendre, je vous crois calculatrice. Posée, je vous dis froide ; chaude, je vous dirais accablante. C'est moi l'élément de tourment entre nous, et ce n'a jamais été que moi.<sup>2280</sup>

En parfaite adéquation avec l'image qu'on se fait du héros, capricieux et boudeur, cette réflexion dépasse comme souvent dans *Les Jeunes Filles* le cas du simple protagoniste.

Outre la multiplication des instances énonciatives et l'introduction de la théorie, du discours gnomique dans la narration, le roman de Maurois a ceci de commun avec *Les Jeunes Filles* que la relation de couple y est souvent abordée à travers le prisme du jeu. Consciente de la distance qui la sépare de l'homme qu'elle dit aimer, Isabelle, telle une joueuse désœuvrée, cherche en vain « des règles pour 'penser en Philippe', pour 'traduire en Philippe'<sup>2281</sup> ». Croyant un moment pouvoir « gagner la seule partie qu'[elle] eût jamais désiré jouer : celle d'un sentiment unique et absolu<sup>2282</sup> », la seconde épouse du héros, après le suicide de celui-ci, est contrainte de déclarer forfait. Quant à Philippe, l'évolution de sa relation avec Odile lui fait comprendre que dans la « comédie de l'amour<sup>2283</sup> », la simultanéité des sentiments est un leurre : « nous jouons tour à tour le rôle du plus aimé et du moins aimé. Toutes les répliques changent alors de bouche, mais elles demeurent les mêmes.<sup>2284</sup> » Bien qu'elle soit placée dans les deux romans sous le signe de la dysharmonie et du contretemps, la relation de couple apparaît encore pour Maurois comme une source possible de bonheur, et ce, malgré le double échec conjugal de son héros. Le désenchantement de ce dernier ne peut masquer le puissant conservatisme qui sous-tend le récit, lequel, précisons-le, se déroule dans le milieu de la grande bourgeoisie provinciale<sup>2285</sup>. En dépit de son scepticisme, Philippe ne parvient pas à se détacher de son éducation conventionnelle, faisant du mariage une étape obligée. Le

---

<sup>2280</sup> *Le Démon du bien*, p. 1278-1279.

<sup>2281</sup> André Maurois, *Climats*, op. cit., p. 184.

<sup>2282</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>2283</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>2284</sup> *Ibid.*

<sup>2285</sup> L'appartenance de Philippe Marcenat à la grande bourgeoisie industrielle du Limousin est mentionnée dès le début du roman : « Très jeune j'ai éprouvé un sentiment d'orgueil en comprenant que j'étais un Marcenat et que notre famille régnait sur ce canton. De la minuscule fabrique de papier qui pour mon grand-père maternel n'avait été qu'un laboratoire, mon père en avait fait une vaste usine. », *ibid.*, p. 12.

conformisme bourgeois dispute Philippe au romantisme, à la quête d'une femme idéale. Dans un cas comme dans l'autre, le héros de Maurois ne trouverait pas grâce aux yeux du libertin des *Jeunes Filles*, qui en ferait soit le jouet des conventions sociales soit celui du sentimentalisme.

Le choix d'une structure narrative à même de rendre compte du désenchantement auquel mène la vie conjugale est également au cœur du triptyque de Gide, dont le premier volet paraît en 1929. La perspective dans laquelle se plaçait l'auteur de *L'École des femmes*, projetant, du moins au départ, d'écrire « un grand roman féministe<sup>2286</sup> », est *a priori* opposée à celle de l'auteur des *Jeunes Filles*, dont on a surtout retenu la verve misogyne. Le constat pessimiste que dressent les deux écrivains les conduit néanmoins à adopter des choix d'écriture assez proches. La décision de Gide d'alléger le roman de ses idées militantes pour s'en tenir à une « fiction d'ordre sentimental<sup>2287</sup> », est, à l'en croire, due à la difficulté qu'il avait à penser en femme. L'artifice littéraire auquel recourt l'auteur de *L'École des femmes*, affirmant publier les deux parties du journal d'Éveline, lui offre l'occasion de retracer la décristallisation progressive de l'épouse de Robert. Sur les conseils de son mari, la jeune ingénue qu'est Éveline en 1894 tient un journal dans lequel elle exprime sa fascination pour Robert, avant de se rendre compte que ce dernier n'a de son côté pas écrit une seule ligne. La désillusion s'amorçant après cet épisode se confirme dans la deuxième partie du journal, rédigée vingt ans après, une fois qu'Éveline a décidé de rompre avec Robert. L'erreur de la jeune femme a moins été de croire son mari sur parole que de penser qu'ils pouvaient écrire deux versions symétriques et harmonieuses de leur histoire<sup>2288</sup>.

La spécularité trompeuse qui caractérise le récit de Maurois et le cycle romanesque de Montherlant informe aussi le triptyque de Gide. Le deuxième volet de *L'École des femmes*, composé, à l'instar du journal d'Éveline, de deux parties, se présente comme la « réfutation<sup>2289</sup> » par Robert de la version de sa femme. L'écrivain a beau prétendre que c'est

---

<sup>2286</sup> André Gide, à l'en croire, voulait aborder « de front toute la question du féminisme » dans « un grand roman féministe » qui développerait le personnage de la fille d'Éveline et de Robert, André Gide, *Journal*, t. I : 1887-1925, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 187-188.

<sup>2287</sup> André Gide, *Journal*, t. II : 1926-1950, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 333.

<sup>2288</sup> Voici comment Éveline accueille la proposition que lui fait Robert : « Cette idée, comme toutes les bonnes, c'est lui qui l'a eue. Bref, nous nous sommes promis d'écrire tous deux, c'est-à-dire chacun de notre côté, ce qu'il a appelé : *notre* histoire. Pour moi, c'est facile, je n'existe que par lui. », André Gide, *L'École des femmes* (1929), *Romans et récits II*, op. cit., p. 583-643, p. 589.

<sup>2289</sup> L'auteur, se maintenant dans la posture du simple éditeur, prétend avoir reçu de Robert une lettre lui demandant de livrer au lecteur sa version des faits : « L'opinion se forme plus facilement, mais plus injustement aussi, après l'audition d'un seul témoin qu'après qu'on a prêté l'oreille aux témoignages contradictoires. Après

par souci d'honnêteté qu'il divulgue les réflexions éparses de Robert, formant avec le journal d'Éveline deux « témoignages contradictoires<sup>2290</sup> » sur une même histoire, le lecteur n'est pas dupe. Bien qu'il ait renoncé à publier « un livre de combat<sup>2291</sup> », Gide, à l'inverse de Montherlant, donne nettement l'avantage au point de vue féminin. La polyphonie biaisée de la trilogie de Gide et de la tétralogie de Montherlant viendrait ainsi renforcer l'idée selon laquelle la coïncidence des points de vue, encore plus en matière conjugale, est purement illusoire. Dans le dernier volet de *L'École des femmes*, l'écart de perception entre Éveline et Robert se double du fossé générationnel entre Éveline et sa fille. L'épreuve de la guerre a sensiblement modifié la répartition des rôles dans le couple. Dans la lettre qu'elle aurait envoyée à l'auteur en 1931, Geneviève se félicite de ce que les femmes « commencent à revendiquer leurs droits à des vertus qui ne soient pas simplement privatives, de dévouement, de soumission et de fidélité.<sup>2292</sup> » La fille d'Éveline refuse d'ailleurs catégoriquement de faire le même « sacrifice inutile<sup>2293</sup> » que sa mère. Ce fossé entre les générations, Montherlant l'a abordé à maintes reprises, même si ce sujet, foncièrement moderne, a souvent été éclipsé par celui de la césure entre les sexes, plus conforme à l'image monolithique qu'on se fait de l'écrivain.

Bien qu'elle soit traitée majoritairement à travers le prisme de la relation père-fils, la question de la filiation resurgit dans les rapports père-fille — Alvaro et Mariana dans *Le Maître de Santiago*, Celestino et Pascualita dans *Le Chaos et la Nuit* — et mère-fils — Geneviève de Presles et le dandy de *L'Exil*, la comtesse de Bricoule et le collégien des *Garçons*, Marie et le bâtard de *Demain il fera jour*. Il y a indéniablement du *jeu* entre ce qu'est l'enfant et ce que son père ou sa mère voudrait qu'il soit. La volonté manifeste qu'ont les figures parentales de réduire ce *jeu*, de *serrer la vis*, dirait-on pour rester dans la métaphore mécanique, montre que le rejet du modèle familial est concurrencé chez Montherlant par un désir de transmission, impliquant un passage de relais générationnel.

---

avoir couvert de votre nom *L'École des femmes*, c'est *L'École des maris* que je vous propose ; je fais appel à votre dignité professionnelle pour publier, en pendant à cet autre livre et dans les mêmes conditions de présentation et de langage, la réfutation que voici. », *Robert* (1930), *ibid.*, p. 645-680, p. 650.

<sup>2290</sup> *Ibid.*

<sup>2291</sup> « Au moment où il se préparait à partir pour l'U.R.S.S., ayant décidé d'assumer lui-même les passions dont il avait projeté d'animer son personnage, il se résolut à alléger le roman des idées qui étaient devenues proprement siennes, et à publier une fiction 'd'intérêt sentimental' », « *L'École des femmes* », David H. Walker, *Dictionnaire Gide*, *op. cit.*, p. 134-136.

<sup>2292</sup> André Gide, *Geneviève ou la confiance inachevée* (1936), *Romans et récits II*, *op. cit.*, p. 815-907, p. 819.

<sup>2293</sup> Nous nous référons à la remarque cynique de Geneviève lorsqu'elle apprend que sa mère, éprouvant pourtant des sentiments pour un autre homme, est restée fidèle à un mari qu'elle méprisait : « 'Quel beau roman je pourrais écrire sous ta dictée ! Ça s'appellerait : *Les Devoirs d'une mère* ou *Le Sacrifice inutile*.' », *L'École des femmes*, *ibid.*, p. 630.

C'est aussi sous l'angle littéraire que mérite d'être envisagée la question de la filiation dans ses multiples contradictions. La volonté de s'inscrire dans une lignée, d'assumer son statut d'héritier de Barrès le dispute à la tentation de récuser toute filiation pour mettre en avant sa singularité de *fil de personne*. Lorsqu'on envisage, à l'inverse, la descendance littéraire de Montherlant, le regard révérencieux et insolent que les Hussards portent sur ce père encombrant offre un exemple intéressant de passage de relais entre générations. D'autant plus que les renvois et les réécritures parodiques auxquels donne lieu ce passage de flambeau nous invitent à lier étroitement la question de la filiation à celle du jeu.

#### 8.1.4. De la filiation biologique à la filiation littéraire : fossé ou relais générationnel ?

La tension entre la contestation du modèle familial et la fidélité à la logique successorale, au cœur de l'éthique aristocratique, est palpable dans toute l'œuvre de Montherlant. L'attachement aux ancêtres et l'immersion dans la geste familiale, perceptibles à travers la présence spectrale de François de Montherlant, martyr de la Révolution<sup>2294</sup>, et le recueillement sur la tombe des aïeux<sup>2295</sup>, est loin d'aller de pair avec le rejet du mariage. Dans le milieu nobiliaire, l'homosexualité, lorsqu'elle est trop voyante, est encore un facteur d'exclusion, au même titre que la mésalliance ou le divorce<sup>2296</sup>. Sans réduire de manière systématique les décisions de l'auteur au souci de ne pas déchoir, on peut supposer que le choix de l'adoption<sup>2297</sup> comme mode de filiation trouve son origine dans le désir de transmettre un héritage, coûte que coûte. Sans doute est-ce un moyen de compenser la stérilité de pratiques sexuelles que son milieu et son lectorat pourraient considérer comme déviantes. Dans son œuvre, l'écrivain mobilise diverses stratégies pour que le culte voué au célibat ne court-circuite pas les valeurs aristocratiques qu'il dit incarner. Outre qu'il relègue le mariage du côté de la morale bourgeoise et petite-bourgeoise, l'écrivain s'attache à redorer le blason du célibat en l'inscrivant dans la tradition aristocratique du libertinage et du dandysme<sup>2298</sup>.

<sup>2294</sup> L'épigraphie du chapitre XV de la deuxième partie des *Garçons* a déjà été commentée : « Ce qu'on me reproche, c'est d'avoir été sensible. François de Montherlant devant le Tribunal révolutionnaire, 1794 », p. 679.

<sup>2295</sup> « À Montherlant, dans l'ancien cimetière du château, où sont les résidus de quelques-uns des miens, il y a une tombe que je ne regarde jamais sans émotion. », « Chevalerie du néant », *Service inutile*, p. 595-598, p. 595.

<sup>2296</sup> Voir à ce sujet le chapitre intitulé « Exclusion et marginalité » dans Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois*, op. cit., p. 71.

<sup>2297</sup> Rappelons que Montherlant, dans son testament, désigne Marguerite Lauze et son fils Jean-Claude Barat comme ses légataires uniques.

<sup>2298</sup> Si les personnages de Montherlant partagent avec les personnages de dandy un attrait prononcé pour l'oisiveté, ils n'affichent pas un goût immodéré pour l'excentricité et le luxe. Il a déjà été précisé que la



C'est ce qu'attestent, entre autres, les références fréquentes à Laclos, à Casanova et à Don Juan dans l'œuvre.

Le traitement que Montherlant réserve à la figure du bâtard nous paraît lui aussi intimement lié au désir de concilier deux tendances *a priori* antinomiques, le refus de tout attachement et la fidélité à l'esprit de famille. Refusant l'étiquette ô combien déshonorante de père de famille, le libertin des *Jeunes Filles*, l'avocat misanthrope de *Fils de personne* et le séducteur de *La Mort qui fait le trottoir* sont pourtant loin de prendre l'éducation de leur bâtard à la légère. Dans l'œuvre de Montherlant, la relation entre le fils naturel et son géniteur a beau avoir lieu en dehors du carcan familial, elle n'en reste pas moins fidèle au schéma traditionnel faisant du père une figure d'autorité. L'anticonformisme dont se targuent Costals, Georges et Don Juan ne les empêche pas de se montrer fort conservateurs dès lors qu'il est question de leur mission paternelle, qu'ils prennent très au sérieux. Le sexagénaire de *La Mort qui fait le trottoir* ne peut se résoudre à quitter le monde des vivants sans avoir légué les rudiments du libertinage à son bâtard de vingt-six ans. Quant à Georges, ses rapports conflictuels avec Gillou résultent de son désir farouche de façonner cet adolescent à son image. Le dandy des *Jeunes Filles* n'est pas non plus dispensé des devoirs incombant à tout bon père de famille. Si elle est en partie imputable au jeune âge de Brunet, la complicité entre Costals et son fils est surtout mise sur le compte de la bâtardise de ce dernier, statut lui permettant de s'épanouir en toute liberté :

À chaque instant, Philippe éclatait de rire. Il semblait n'être pas à son affaire tant qu'il n'avait pas trouvé un prétexte pour rire, et tout lui était prétexte ; alors il renversait à fond la tête, et dans son visage brun, au sommet de tout son être, ses dents d'une blancheur éclatante, menues et régulières comme les incisives des chats, évoquaient la neige au sommet d'un mont : il avait la braverie peinte sur le visage. Presque à aucun moment, depuis une heure qu'ils étaient ensemble, il n'avait cessé de rire : une gentillesse et une bonne humeur rayonnantes ; on voyait tout de suite que c'était un enfant qui était débarrassé de ses parents.<sup>2299</sup>

Le portrait qui est fait du fils naturel de Costals n'est pas sans évoquer la glorification gidienne de la bâtardise, envisagée comme une condition d'affranchissement. Certes, le héros éponyme d'*Œdipe*, pièce parue en 1931, comprend que le rejet de toute attache est non seulement impossible mais incompatible avec sa quête de bonheur. Néanmoins, le fait de se savoir bâtard lui fournit au départ la possibilité de s'émanciper de tout modèle : il n'a « personne à qui ressembler que [lui]-même.<sup>2300</sup> » Dans *Les Faux-monnayeurs*, la découverte

---

décadence, à laquelle on associe souvent les figures de dandy, notamment dans leur rapport au jeu, est plutôt regardée avec défiance par Alban et Costals, adeptes du *self-control*.

<sup>2299</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 994.

<sup>2300</sup> « Œdipe : [...] il ne me déplait pas de me savoir bâtard. Du temps que je me croyais fils de Polybe, je m'appliquais à singer ses vertus. Qu'avais-je en moi qui n'eût d'abord été dans mes pères ? me redissais-je. [...] »

de sa bâtardise incite Bernard à fuguer et à partir à l'aventure<sup>2301</sup>, même s'il se décide finalement à réintégrer le foyer familial. La mort de Boris, enfant privé d'amour et de soutien<sup>2302</sup>, et le manque affectif dont souffre le « bâtard (non reconnu)<sup>2303</sup> » de *Fils de personne* prouvent toutefois que l'apologie de la bâtardise à laquelle se livrent Gide et Montherlant n'est pas dénuée de lucidité.

Bien que les deux écrivains associent tous deux la naissance illégitime aux notions de mobilité et d'émancipation, certaines divergences apparaissent dans le regard qu'ils portent sur la figure du bâtard. À la différence de Gide, Montherlant choisit de présenter la bâtardise comme une situation établie et connue des principaux concernés. Contrairement à Lafcadio ou à Bernard, les héros de Montherlant ne découvrent pas subitement la vérité sur leur naissance. Le fait que notre auteur élude soigneusement ces scènes de révélation joue plutôt en la faveur des figures paternelles, qui, semble-t-il, ont d'emblée fixé leurs règles, sans chercher à dissimuler la vérité à leur progéniture. Tout porte à croire que Georges, Don Juan et Costals n'ont pas caché leur jeu, forme d'honnêteté qu'on ne trouve ni chez le notable bien pensant des *Faux-monnayeurs*, ayant « horreur du scandale<sup>2304</sup> », ni chez le comte moribond des *Caves du Vatican*. Les rôles secondaires auxquels Montherlant cantonne les bâtards — Alcacer n'est que le double froussard de Don Juan et Brunet se contente d'une brève apparition dans le premier tome des *Jeunes Filles* — prouvent qu'il n'est pas dans l'intention de l'écrivain de fustiger l'attitude des pères, personnages auxquels il tendrait plutôt à s'identifier. Ce constat est d'ailleurs confirmé par le rôle de modèle que Montherlant continue d'allouer à la figure paternelle. Si ludique soit-elle, la relation entre Costals et Brunet est bien plus conventionnelle que l'éducation bohème du bâtard des *Caves du Vatican*<sup>2305</sup>. On a vu aussi que le père intransigeant de *Fils de personne*, tout en critiquant l'institution scolaire,

---

Puis, soudain, le fil est rompu. Jailli de l'inconnu ; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer ; tout à créer, patrie, ancêtres... à inventer, à découvrir. Personne à qui ressembler, que moi-même. », André Gide, *Œdipe* (1931), *Romans et récits II, Œuvres lyriques et dramatiques*, op. cit., p. 681-714, p. 693.

<sup>2301</sup> Nous nous référons au premier chapitre du roman, au cours duquel la découverte d'une lettre d'amour adressée à sa mère et vieille de dix-sept ans décide Bernard à quitter sa famille et à demander l'hospitalité à Olivier : « — Écoute. J'ai quitté la maison ; ou du moins je vais la quitter ce soir. Je ne sais pas encore où j'irai. Pour une nuit, peux-tu me recevoir ? », André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (1925), *Romans et récits II*, op. cit., p. 173-517, p. 178.

<sup>2302</sup> Le fait que Boris, martyrisé par les autres élèves de la pension Vedel, devienne la victime consentante d'un jeu qui lui coûte la vie s'explique en grande partie par la solitude et la misère affective dans laquelle il se trouve : « Le monde entier lui paraissait désert. Sa mère était trop loin de lui, toujours absente ; son grand-père, trop vieux ; même Bernard n'était plus là, près duquel il prenait confiance. Une âme tendre comme la sienne a besoin de quelqu'un vers qui porter en offrande sa noblesse et sa pureté. », *ibid.*, p. 455.

<sup>2303</sup> Gillou est présenté dans la liste des personnages de la pièce comme un bâtard « (non reconnu) », *Fils de personne*, p. 209.

<sup>2304</sup> C'est l'expression qu'emploie Bernard dans la lettre d'adieu qu'il écrit à Profitendieu, André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 185.

<sup>2305</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 1049.

tente, non sans autoritarisme, de se substituer à elle. Parce que Montherlant la situe à la fois du côté de la tradition et de la transgression, du sérieux et de la désinvolture, la relation entre le père et son bâtard cristallise, tout en essayant de l'apaiser, la dualité qui sous-tend l'œuvre.

Le fossé culturel entre parents et enfants donne lieu à des tensions que l'écrivain ne tente en rien d'occulter. Les différences générationnelles et les conflits qu'elles occasionnent sont un sujet que l'auteur continue à creuser et à remanier jusque dans ses dernières œuvres. L'indifférence agacée de Pascualita envers son père, véritable « retardé idéologique<sup>2306</sup> », décline sur un mode plus cynique et plus subtil le conflit qui opposait, cinquante ans plus tôt, l'adolescent exalté de *L'Exil* à sa génitrice. Dans l'intervalle, l'écrivain n'a cessé d'offrir à ses lecteurs des variations sur ce thème, à en juger par les relations glaciales entre Peyrony et sa mère et par le mépris amer de Ferrante pour Pedro. Le retour obsessionnel<sup>2307</sup> du sacrifice infanticide, écho au geste d'Abraham, est peut-être, outre une composante de l'éthique héroïque et dispendieuse de l'auteur, le signe le plus radical de cette incommunicabilité générationnelle. Ce n'est qu'à travers le sacrifice de Gillou que peut s'établir un lien entre Georges et son bâtard, depuis toujours en quête de reconnaissance paternelle. *Fils de personne* montrait un père sacrifiant son fils à un idéal chevaleresque. *Demain il fera jour*, pièce dont l'intrigue est située en 1944, présente le même homme sacrifiant ce même fils dans l'intention cette fois-ci de se créer une couverture destinée à faire oublier son attitude douteuse sous l'Occupation<sup>2308</sup>. C'est à n'en point douter dans cette pièce que l'amour filial revêt la forme la plus monstrueuse, aspect que viennent souligner les jeux d'ombres menaçantes dans la mise en scène très noire<sup>2309</sup> de Michel Fau. Sont renvoyées dos à dos la cruauté opportuniste de Georges et la tendresse étouffante de Marie. Il est indéniable que le geste antihéroïque de Georges a enfin donné un *rôle à jouer*, une raison d'être à Gillou, assassiné quelques heures après son entrée dans la Résistance. Comme dans une tragédie, un messenger vient annoncer à Marie et à Georges la mort de leur fils, laquelle n'avait cessé

---

<sup>2306</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 872.

<sup>2307</sup> Voir ce que l'auteur écrit à ce sujet en note de la « Postface » du *Maître de Santiago* : « I. Le sacrifice d'Abraham est décidément dans mon théâtre une obsession ! Alvaro accepte de sacrifier Mariana, au nom de la transcendance. Ferrante sacrifie Pedro au bien de l'État (*La Reine morte*). Georges sacrifie Gillou à l'idée qu'il se fait de l'homme (*Fils de personne*). À la fin de *L'Exil*, Geneviève consent à sacrifier son fils, si cela doit lui rendre d'abord l'amour de ce fils. », p. 523.

<sup>2308</sup> Dans la postface de *Demain il fera jour*, le dramaturge met en évidence ce renversement, cette dégradation : « Le champion de la *qualité* ira jusqu'à un acte affreux. En 1941, il sacrifiait son fils à un idéal. En 1944, il le sacrifie à sa peur. Et c'est le même homme. », *Demain il fera jour*, « Postface » (1949), p. 593-597, p. 593.

<sup>2309</sup> Soulignant le caractère spectral de cette mise en scène très années 30, Fabienne Pascaud montre que Michel Fau « recrée l'atmosphère d'un film expressionniste à la Fritz Lang. », « La Chronique de Fabienne Pascaud », *Télérama* n° 3303 du 4 au 10 mai 2013, p. 55.

d'être annoncée par de mauvais présages. Il faut que le sang soit versé pour que les liens du sang, jusqu'alors niés et méprisés, existent enfin.

Cette fonction revigorante allouée au sacrifice, à relier au mithraïsme de Montherlant, est présente dans *Le Maître de Santiago*. Le renoncement au monde dans lequel ce père épris d'absolu entraîne sa fille abolit la distance qu'avait instaurée entre les deux personnages la ruse de Don Bernal. C'est d'une seule voix qu'Alvaro et Mariana, apaisés et unis à jamais, prononcent « *Unum, Domine !*<sup>2310</sup> », formule sur laquelle se clôt la pièce. La crainte que faisait naître chez la jeune fille la misanthropie de son père, à qui elle ne disait d'ailleurs pas un mot de « sa vie intérieure<sup>2311</sup> », s'est ainsi dissipée au profit d'une frénésie mystique, d'un désir sacrificiel. Encore qu'elle semble précéder son père dans sa vision béatifique, Mariana a dans une certaine mesure rendu les armes et s'en est remis à la volonté paternelle. Forme suprême d'orgueil et d'égoïsme de la part d'Alvaro ou preuve éclatante de sa foi chrétienne ? L'ambiguïté de son geste final montre que la prise de position de l'écrivain dans les *matches* entre générations n'est pas toujours évidente. Même si nous n'éprouvons pas de réelle compassion pour Pedro et Gillou, nettement desservis par leur médiocrité, leur rôle de *punching ball* ressort avec une telle évidence qu'il souligne l'aigreur de Ferrante et de Georges. Sans pour autant cautionner la passivité de la fille du vieil anarchiste du *Chaos et la nuit*, le romancier laisse entendre que toute discussion avec « Celestino-qui-n'aim[e]-pas-l'avenir<sup>2312</sup> » est vouée à l'échec.

Dès lors, on peut se demander si, en 1932, l'auteur de la « Lettre d'un père à son fils<sup>2313</sup> » s'identifie uniquement à la figure du *père* s'échinant à transmettre aux générations futures des préceptes d'un autre temps. À y regarder de près, l'écrivain pourrait aussi se reconnaître dans la figure du *fils*, soucieux d'affirmer sa singularité, tout en reconnaissant ce qu'il doit à ses *pères*. Le concentré de morale égotiste et chevaleresque qu'est la « Lettre d'un père à son fils » mettrait ainsi à distance, sous couvert de la renforcer, la filiation Chateaubriand-Barrès-Montherlant. Cette triade, qui fait parfois office de prêt-à-penser sur l'auteur, exaspère d'ailleurs au plus haut point l'écrivain et éditeur Charles Dantzig. Ce

---

<sup>2310</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 520.

<sup>2311</sup> Alvaro, dans sa tour d'ivoire, n'avait bien entendu pas compris que Mariana avait des sentiments pour Jacinto. « BERNAL : Mariana vous livre-t-elle un peu de sa vie intérieure ?/ALVARO : Assez pour que je sache qu'elle craint Dieu. Encore qu'elle ne me parle pas de lui autant que je le souhaiterais. », *ibid.*, p. 496.

<sup>2312</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 902.

<sup>2313</sup> « Lettre d'un père à son fils (fragments) » (1932), *Service inutile*, p. 724-734.

dernier estime que cette filiation est « l'un des grands n'importe quoi<sup>2314</sup> » qu'on rabâche sur l'écrivain, à défaut d'ouvrir son œuvre. Certes, Montherlant a joué de cette double ascendance pour asseoir sa légitimité, cibler et fidéliser ses lecteurs mais il a en même temps cherché à se démarquer de ces figures tutélaires. Comme pour dissuader son lecteur de le considérer comme le fils docile de Chateaubriand, l'auteur de *Service inutile* raille dans son avant-propos la propension de son aïeul au cabotinage et à l'« auto-gonfling pathologique<sup>2315</sup> ». Une dizaine d'années plus tôt, il avait pris soin de couper subtilement le cordon qui le reliait à l'auteur du *Culte du moi*. Dans « Barrès s'éloigne<sup>2316</sup> », Montherlant rend effectivement un hommage distancié à ce père spirituel et se montre plutôt sévère envers son engagement politique<sup>2317</sup>. Les relations souvent conflictuelles de l'auteur avec Gide — son aîné de quinze ans était un père d'autant plus encombrant qu'il était bien vivant — illustrent de manière beaucoup plus radicale cette farouche volonté d'indépendance. Il ne s'agit plus ici d'estomper mais de récuser les liens de filiation avec celui que beaucoup d'écrivains de sa génération tiennent pour leur maître. Pourtant, nombreuses sont les sources d'inspiration communes aux deux auteurs : l'Afrique, le protéisme, l'hédonisme ou encore la bâtardise. Retraçant avec précision la dégradation progressive des relations entre Gide et Montherlant, « accumulant déceptions et blessures<sup>2318</sup> », Jean-François Domenget note l'absence de référence explicite à Gide dans *Aux Fontaines du désir*, essai pourtant imprégné de la lecture des *Nourritures terrestres*<sup>2319</sup>. L'estime que les deux hommes se portent mutuellement s'est bien davantage manifestée par des propos malveillants que par des éloges chaleureux. Ainsi, la réflexion sur la filiation, centrale dans l'œuvre de Montherlant, est comme prolongée par le positionnement ambigu de l'auteur à l'égard de ses pères.

La passation symbolique de flambeau d'une génération d'écrivains à l'autre ne se fait pas sans heurts. L'insolence admirative des Hussards à l'égard de Montherlant, ce père exaspérant et attachant, atteste de cette ambivalence. Le regard complexe que ce groupe sans véritable chef porte sur les écrivains de l'entre-deux-guerres se traduit de manière saisissante dans les rapports entre Nimier et l'auteur de *La Reine morte*. Les allusions à Montherlant dans

<sup>2314</sup> Charles Dantzig, « Malheur aux agaçants », *Montherlant. Derrière les masques, l'écrivain, L'Atelier du roman* n° 58, *op. cit.*, p. 140-145, p. 143.

<sup>2315</sup> *Service inutile*, « Avant-propos », p. 571-592, p. 572.

<sup>2316</sup> « Barrès s'éloigne » (1925), *Aux Fontaines du désir*, p. 263-285.

<sup>2317</sup> « Eh bien, si après deux ans je pense toujours que Barrès est notre plus grand écrivain dans ce premier quart de siècle, je me satisfais moins aujourd'hui de sa vie publique. [...] dans ces exigences de toute vie publique, il oublia plus d'une fois que les premiers devoirs de l'homme supérieur sont des devoirs envers soi (devoirs que le commun n'a même pas à soupçonner). », *ibid.*, p. 281-282.

<sup>2318</sup> Jean-François Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 149.

<sup>2319</sup> *Ibid.*, p. 153.

l'œuvre de l'auteur du *Grand d'Espagne* conduisent Richard Golsan à montrer que la *Lettre d'un fils à son père*<sup>2320</sup> « ne constitue pas seulement une réponse à Montherlant mais à toute une génération littéraire et morale qu'on a tant admirée mais dont il faut enfin se séparer.<sup>2321</sup> » Dans le dernier des « sept petits essais de politique et de morale<sup>2322</sup> » du *Grand d'Espagne*, publié en 1950, Nimier rudoie le présomptueux donneur de leçons de *Service inutile*, statue bien difficile à déboulonner. Dans la première phrase de cette lettre, réécriture parodique de la première phrase de la *Lettre d'un père à son fils*, les « vertus<sup>2323</sup> » que le noble phraseur tentait de léguer à la postérité ont cédé la place aux « défauts<sup>2324</sup> » de la jeunesse. Le temps n'est plus aux « marbres grecs<sup>2325</sup> » et aux « citations latines<sup>2326</sup> ». Montherlant, ce rescapé de la vieille chevalerie, doit se résoudre à « faire un pas de côté<sup>2327</sup> » pour laisser le champ libre aux représentants d'une nouvelle génération artistique. Le costume dans lequel se drape ce père encombrant n'est plus ajusté au contexte actuel :

J'ai laissé de côté le principal : je veux parler de la discrétion. Elle vous gardera, j'espère, de vous mêler à tout propos de mes affaires. Vous ne viendrez plus considérer mes amis dans les yeux pour savoir si l'Esprit souffle en eux. Ce n'est plus la mode, on s'habille ailleurs.<sup>2328</sup>

Tout comme le collégien des *Bestiaires* et des *Garçons*, désireux d'échapper à une mère asphyxiante, Nimier demande à son père intrusif de lui laisser un peu de *jeu*. Pour mieux dégonfler le mythe Montherlant, qui continue à l'impressionner, l'auteur du *Hussard bleu* écorne les figures auxquelles son vénérable aïeul s'est identifié. Le professeur d'énergie des *Olympiques* en prend pour son grade. Le « garçon costaud<sup>2329</sup> » qui s'amuse à le narguer dans sa lettre prétend pouvoir « étendr[e] par terre d'un seul coup de poing<sup>2330</sup> » les athlètes

<sup>2320</sup> Roger Nimier, *Lettre d'un fils à son père*, *Le Grand d'Espagne* (1950), Gallimard, « Folio », 1997, p. 193-210.

<sup>2321</sup> Richard Golsan, « Montherlant et les hussards : d'une génération à l'autre », *Les Hussards : une génération littéraire*, op. cit., p. 265-277, p. 274.

<sup>2322</sup> « Ce volume contient sept petits essais de politique et de morale. », voir « Notice », *Le Grand d'Espagne*, op. cit., p. 210-211.

<sup>2323</sup> « Les vertus que vous cultiverez par-dessus tout sont le courage, le civisme, la fierté, la droiture, le mépris, le désintéressement, la politesse, la reconnaissance, et, d'une façon générale, tout ce qu'on entend par le mot générosité. », *Lettre d'un père à son fils*, *Service inutile*, p. 724.

<sup>2324</sup> « Les défauts que je vous recommande sont la frivolité, la discrétion, la pudeur, la débauche et un peu de vieillesse, mais sans excès. », *Lettre d'un fils à son père*, op. cit., p. 195.

<sup>2325</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>2326</sup> *Ibid.*

<sup>2327</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>2328</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>2329</sup> « À mon âge, vous préféreriez le cent dix mètres haies. La gymnastique, vous savez moi... Vous comprenez, je suis un garçon costaud. Je vois souvent, sur les plages, des êtres gracieux qui s'entraînent sans arrêt. Ils ont des muscles bien marqués, mais en général, je les étendrais par terre d'un seul coup de poing, simplement parce que je suis lourd. », *ibid.*, p. 200.

<sup>2330</sup> *Ibid.*

musclés de son espèce. Quant au vétéran des deux guerres, son héroïsme est jugé quelque peu fumeux :

Vous participiez aux guerres, deux guerres si je ne me trompe. (Ça, c'est du style soutenu ; en réalité, vous aviez bien trop peur qu'on vous traitât de lâche si vous restiez à l'arrière. Vous fichiez le camp vers le front. Toujours votre souci de bien faire. On aime à se rendre utile ou on n'aime pas.)<sup>2331</sup>

Le *style noble* dans lequel son père fictif enrobait ses moindres faits et gestes dissimule des mobiles peu avouables, que Nimier se charge de mettre à nu, sans détour. L'empressement de Montherlant à se rendre *utile* et à se rendre, par la même occasion, de *fiers services*, atteste d'un dévouement de façade. Cet héroïsme décoratif n'a plus sa place à l'heure où Nimier écrit sa lettre :

Fier, heureux, je vous installe au milieu d'un beau cadre doré, du style du XVII<sup>ème</sup> siècle que vous avez fréquenté après l'antiquité, mais qui vous a mieux réussi. Au fond, un paysage de statues brisées, de masques tragiques et un plein panier de corps enlacés – pour faire croire.<sup>2332</sup>

Mais la démarche de Nimier ne se limite pas à faire craqueler les masques d'un seigneur caduc qu'il appelle familièrement « mon vieux<sup>2333</sup> ». L'indifférence, le mépris mais aussi le goût de l'ordre de Montherlant ont laissé une empreinte durable sur l'auteur de cette lettre d'adieu, hommage subtil à celui qu'il peine à enterrer. La tendresse de Nimier pour son aîné n'est jamais aussi forte que lorsque la fragilité, la maladresse, parfois même la bassesse de Montherlant viennent enrayer sa mécanique trop bien huilée. Dans ces moments-là, l'écrivain ne peut plus faire illusion et combler le *jeu* qui le sépare de son noble personnage. Son costume somptueux mais trop grand pour lui se met à bâiller et il prend alors à Nimier l'envie de « sauter au cou<sup>2334</sup> » de ce père imparfait. Inversement, c'est quand Montherlant se carapace dans son armure qu'il prête le plus le flanc aux railleries. Son excès de sérieux, ou, ce qui revient finalement un peu au même, la manière dont il surjoue son personnage de gentilhomme, ouvre aux Hussards un vaste terrain de jeu, allant de la simple allusion à la pique assassine.

Nimier n'est pas le seul membre de ce groupe hétéroclite à exploiter le potentiel humoristique que peut avoir le style emphatique et anachronique de l'écrivain. Reconnaisant volontiers ce qu'il doit à de grands amateurs de sport comme Giraudoux et Montherlant<sup>2335</sup>,

---

<sup>2331</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>2332</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>2333</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>2334</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>2335</sup> Voir ce qu'Antoine Blondin confie en mars 1988 à Pierre Assouline au cours d'un entretien retranscrit dans *Le Flâneur de la rive gauche*, Éditions François Bourin, 1988, p. 127 :

Blondin ne trouve pas de meilleure façon de tirer son chapeau à l'auteur des *Olympiques* qu'en pastichant certains de ses titres. « Le paradis à l'ombre des matraques<sup>2336</sup> », titre d'une chronique que Blondin consacre, en 1962, aux championnats d'Europe d'athlétisme de Belgrade, est sans doute un clin d'œil au titre épique et poétique de la *Première Olympique*<sup>2337</sup>. Si la verve gouailleuse de Blondin peut sembler aux antipodes de l'écriture royale de Montherlant, on ne saurait oublier que ce dernier, par goût du contraste, encanaillait sa prose en recourant ponctuellement à des expressions familières. Sous ses airs sérieux, l'académicien vouait une tendresse particulière à l'humour potache et aux farces de collégiens. Quant au grandissement épique des athlètes, il n'est en rien délaissé par le chroniqueur de *L'Équipe*, qui, sur ce point, reprend le flambeau de l'auteur des *Olympiques*. L'insolence du Hussard n'est nullement un obstacle à l'héroïsation des athlètes, et ce malgré le dopage et la corruption qui gangrènent le sport professionnel. Les « géants de la route<sup>2338</sup> », parmi lesquels « Jacques [Anquetil] le conquérant<sup>2339</sup> », et les *rugbymen*, « qu'on peut fort congrûment [...] envoyer se faire habiller chez Homère<sup>2340</sup> », prennent dignement la suite des chevaliers galbés des *Olympiques*.

Le passage de relais entre Montherlant et les Hussards est assuré par le biais de jeux d'échos et de réécriture, dans lesquels le pastiche et la parodie tendent à se confondre. Aux pirouettes de Blondin et à la lettre de Nimier, s'ajoute l'exercice de (grand) style auquel s'adonne Jacques Laurent dans l'une de ses *Dix perles de culture*<sup>2341</sup>, série de pastiches publiée en 1972. Là encore, l'un des Hussards fait son pain béni des titres chevaleresques de son aïeul. Le *Service inutile* s'est corrompu en *Service compris*<sup>2342</sup> de garçon d'hôtel. Dans cette pièce statique en quatre actes, un vieux monarque sentencieux, reclus dans un palace,

---

« P.A.- Le fait que vous écriviez sur le sport dans des quotidiens sportifs et que ça se termine, ou même que ça commence par des considérations littéraires, politiques, philosophiques, ça ne les a jamais gênés ?

A.B.- Au contraire, et ce que je vais dire peut sembler un peu prétentieux de ma part, mais il paraîtrait que, sur l'ensemble des écrivains qui se sont intéressés au sport, je serais peut-être finalement un des meilleurs. Je serais presque plus fort que Montherlant et Giraudoux. Ce qui n'est pas mal. »

<sup>2336</sup> Antoine Blondin, *L'Ironie du sport*, op. cit., p. 182-184. Cet écho aux *Olympiques* apparaît dans une chronique sur l'athlétisme, sport pratiqué par Montherlant et occupant une place de choix dans *Les Olympiques*.

<sup>2337</sup> « Le Paradis à l'ombre des épées » est le titre de la *Première Olympique*, *Les Olympiques*, p. 231. Il s'agit déjà dans *Les Olympiques* d'un emprunt au Coran.

<sup>2338</sup> Antoine Blondin, *L'Ironie du sport*, op. cit., p. 10.

<sup>2339</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>2340</sup> « Nos joueurs de rugby sont désormais aussi éloignés des gentlemen à chapeau melon, sous les traits de quoi les Anglais de la réconciliation voulaient les espérer, que des bourriques tapies dans leurs cavernes provinciales, tels qu'ils se les représentaient en réalité. Ce sont des Français moyens qu'on peut fort congrûment, quand les circonstances l'exigent, envoyer se faire habiller chez Homère. », article de *L'Équipe* du 26 janvier 1955.

<sup>2341</sup> Jacques Laurent et Claude Martine, *Dix perles de culture : pastiches de Jean Giraudoux, de Jean-Paul Sartre, d'Henry de Montherlant, de Paul Claudel, de Jean Cocteau, d'Albert Camus, de François Mauriac, de Jean Anouilh, d'Eugène Ionesco* (1952), La Table Ronde, 1972.

<sup>2342</sup> *Service compris*, « Pièce en quatre actes par Henry de Montherlant », *ibid.*, p. 101-132.



passé le plus clair de son temps à reprendre ses conseillers. Les questions de forme et les querelles lexicales phagocytent l'action. Plutôt que de lutter pour reconquérir le pouvoir, ce roi en exil, dont les similitudes avec Ferrante sont flagrantes, fait la guerre aux écorcheurs de la langue française. Souffrant le martyr à chaque fois que son ministre commet le sacrilège de recourir à l'anglicisme *baser sur*<sup>2343</sup> ou aux adverbes, dont l'usage est « facile et répugnant<sup>2344</sup> », cet infatigable sermonneur se sent obligé de l'interrompre. Même une image, qui plus est ludique, enlise les protagonistes dans des ergotages sans fin :

GONZAGUES : Sa Majesté est de tout cœur avec vous et vos généreux volontaires, mais elle a une partie plus importante à jouer sur l'échiquier international.

ALMINAS : Vites-vous jamais pratiquer les échecs en plein air, sire ? La raison en est que le vent dérangerait les menus artifices de calculs et que la pluie détremperait le damier comme la chevelure des joueurs.

LE ROI : Merci Alminas. Je veux jouer en plein vent et brutalement, avec des pions qui explosent. Je vous suis.

GONZAGUES, à Alminas. N'en croyez rien, capitaine, Sa Majesté daigne seulement badiner. (*Au roi*) C'est mes pions à moi qui explosent. [...] Mes pions explosent plus vrai, sans fanfare et sans qu'on le devine au visage des joueurs.<sup>2345</sup>

Comment ne pas penser ici aux chicaneries soulevées par la formule malheureuse de Don Eduardo dans *La Reine morte* ? Comparant Ferrante à un « poisson dans l'eau<sup>2346</sup> », le conseiller se voit repris par le principal concerné, préférant à cette image celle d'un « aigle dans le ciel<sup>2347</sup> », plus à même de satisfaire son goût pour l'altitude. La réécriture à laquelle se prête Jacques Laurent passe par la reprise appuyée de certaines figures de style affectionnées par Montherlant, parmi lesquelles le polyptote, dont nous avons déjà parlé. « Moi, je sers la cause royale bien qu'il y ait du danger à la servir, mais je la servirais aussi s'il n'y en avait pas<sup>2348</sup> », déclare solennellement le monarque de *Service compris*.

Mais le pastiche de Jacques Laurent nous donne surtout un aperçu de l'étendue de la palette de Montherlant. Comme pour rappeler à ses lecteurs la facilité avec laquelle l'écrivain jouait avec les extrêmes, le pasticheur interrompt les maximes ronflantes de ses protagonistes par des coups de téléphone où il est question de sucre en poudre, d'huile d'olive et de jaune

<sup>2343</sup> « GONZAGUES : Sire, j'ignore sur quoi vous vous basez pour croire que...

LE ROI : Je ne me base jamais, monsieur, mais je me fonde souvent sur votre mine basse pour vous deviner 'porteur d'une information' », *ibid.*, p. 104.

<sup>2344</sup> « LE ROI : Bizarrement ! Ne vous permettez pas trop d'adverbes, s'il-vous-plaît. Toujours vous eûtes l'adverbe facile et répugnant. », *ibid.*, p. 106.

<sup>2345</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>2346</sup> « DON EDUARDO : [...] Il faut être dans la mauvaise foi comme un poisson dans l'eau.

FERRANTE : Il ne faut pas être dans la mauvaise foi comme un poisson dans l'eau mais comme un aigle dans le ciel. [...] », *La Reine morte*, p. 129.

<sup>2347</sup> *Ibid.*

<sup>2348</sup> *Service compris*, p. 116.

d'œuf<sup>2349</sup>. À travers ces dissonances, poussées à l'excès, que fait Jacques Laurent, sinon rendre hommage au talent d'un écrivain, dont le ton est loin d'être monocorde et prévisible ? La virtuosité de Montherlant tient pour une large part à son désir de varier les genres et les registres. Le rejet de la spécialisation, que nous avons déjà abordé à propos des loisirs plébiscités par l'aristocratie, est au cœur des pratiques d'écriture de Montherlant. Poète, romancier, dramaturge, essayiste, diariste, le polygraphe est un peu à l'écriture ce que le célibataire est à la famille : il jouit d'une liberté totale, échappe aux classifications et se laisse guider par ses caprices et ses envies. L'aisance qu'affiche l'auteur à l'égard des différents genres littéraires qui s'offrent à lui l'invite à instaurer un rapport ludique avec sa propre œuvre.

---

<sup>2349</sup> *Ibid.*, p. 104-105 ; p. 116, p. 120-121. Le lecteur pourra établir un parallèle entre ces coups de téléphone intempestifs, dignes d'une scène de comédie, et les appels et les pneumatiques qui interrompent la conversation entre Costals et Madame Dandillot dans *Les Lépreuses*, p. 1383.

## 8.2. BROUILLER LES PISTES : VIRTUOSITÉ PROTÉIFORME DU POLYGRAPHE

### 8.2.1. Le refus de la spécialisation : autoportrait de l'écrivain en amateur

La diversité de ses écrits, ses esquisses de football à la mine de plomb<sup>2350</sup>, ses talents d'athlètes et ses prouesses tauromachiques confèrent de fait à Montherlant le statut d'amateur. Bien qu'il ait mis un terme à sa pratique du dessin, du sport et de la corrida, le refus de se cantonner à un seul domaine transparaît fréquemment dans l'œuvre de l'écrivain, qui se plaît à rappeler son « côté pas fixé<sup>2351</sup> ». Parce qu'elles impliquent une pratique sérieuse, intensive, voire monomaniaque, la spécialisation et la professionnalisation sont incompatibles avec l'idéal de l'homme complet que se doit d'incarner le véritable aristocrate<sup>2352</sup>. Le sport professionnel, surtout tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, n'a indéniablement plus rien d'un jeu. Les angoisses et les frustrations des athlètes dopés et surentraînés dans la tête desquels se projette l'écrivain Paul Fournel ne démentiront pas ce constat. Dans son recueil de nouvelles publié en 1994, la « tristesse des poids lourds<sup>2353</sup> » rongant le lanceur prisonnier de sa cage et la colère du coureur survitaminé à l'égard des « voleurs de fatigue<sup>2354</sup> » offrent une image saisissante, parfois effroyable, du quotidien des sportifs de haut niveau. Soucieux, surtout au début de sa carrière, de légitimer le choix de ses thématiques par sa connaissance concrète du milieu taurin et du monde sportif, Montherlant rechigne à s'enliser dans une activité par trop prenante et exclusive.

L'authentique amateur ne doit pas être trop performant s'il ne veut pas aller à l'encontre du détachement qui le caractérise. C'est ce que laisse entendre Paul Morand, passé maître dans l'art de l'*otium*. L'écrivain constate, non sans fierté, qu'il s'est essayé à bien des sports « sans jamais exceller dans aucun.<sup>2355</sup> » Reconnaisant de bon cœur ses performances

---

<sup>2350</sup> Voir *Montherlant Dessins*, préface de Pierre Sipriot, Copernic, 1979. Annexe 4.

<sup>2351</sup> *Carnet XLIII* (1943), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1305-1328, p. 1327.

<sup>2352</sup> « À mesure qu'augmente le corps des professionnels et que les différentes activités sportives deviennent des sports accueillant une clientèle bourgeoise et petite-bourgeoise, voire populaire, la plupart des aristocrates s'en excluent [...] », Monique de Saint Martin, *L'Espace de la noblesse*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>2353</sup> Paul Fournel, « Lanceur », *Les Athlètes dans leur tête*, Éditions du Seuil, 1994, p. 97-99, p. 99.

<sup>2354</sup> « Coup de pompe », *ibid.*, p. 41-45, p. 42.

<sup>2355</sup> « À part l'avion, le hockey, le sabre, le polo, je crois avoir pratiqué tous les sports (le dernier, le cheval, jusqu'à mes quatre-vingt ans, où j'ai dû arrêter à cause d'une éventration), sans jamais exceller dans aucun. », Paul Morand, *Journal inutile*, tome II, *op. cit.*, p. 161.

médiocres dans le 1500 mètres et les longues distances<sup>2356</sup>, il refuse de se mettre martel en tête, ce qui reviendrait à quitter la sphère de la détente et du plaisir. Montherlant ne pousse pas le dilettantisme aussi loin, de peur de sombrer dans l'esbroufe et la superficialité. Cela ne l'empêche pas d'évoquer sa pratique de la savate, art avec lequel il reconnaît n'avoir eu qu'un « mince contact<sup>2357</sup> », qui plus est à l'âge de quarante-quatre ans. Le risque que court tout amateur, si sérieux soit-il, est naturellement de se voir taxé d'amateurisme, voire d'imposture. L'écrivain Pierre Naudin reproche par exemple à Roger Vailland d'avoir consacré les premières pages de *325 000 francs* à la description d'une course cycliste alors même qu'il n'en a jamais disputé une seule<sup>2358</sup>. Montherlant n'a pas échappé non plus aux critiques, faciles et peu convaincantes, de ce coureur et cycliste confirmé. Ce dernier se montre en effet fort sévère envers *Les Olympiques*, « vaste exercice de style qui a le sport pour prétexte<sup>2359</sup> », et envers l'auteur du recueil, qui n'est à ses yeux qu'un sportif du dimanche. Or, c'est sciemment que Montherlant s'identifie à la figure de l'amateur, montrant par là même son intention d'éviter l'écueil techniciste de la littérature sportive. Dans son avant-propos de la *Physiologie de la boxe*, publié en 1929, l'écrivain explique qu'il a renoncé au projet d'écrire dans la *NRF* une chronique régulière sur le sport car « on ne peut réfléchir à fond sur le sport sans entrer dans un détail technique, qui échappera forcément aux lecteurs d'une revue littéraire.<sup>2360</sup> »

La polyvalence sauve l'amateur des affres de l'ultra-spécialisation, incarnée par les trois savants chassés à coup de pied dans *La Mort qui fait le trottoir*. Se torturant les méninges pour percer le secret de Don Juan, ces pédants adoptent un langage hermétique et sont incapables de lever le nez de leurs recherches. L'incompétence notoire des experts dans ce qui s'écarte un tant soit peu de leur domaine fort restreint — poncif du discours anti-intellectualiste — est l'un des présupposés sur lequel repose le portrait de Combet-David, « lumière de sa spécialité<sup>2361</sup> ». Bien qu'il ne l'épargne guère, Montherlant s'identifierait plutôt à Léon de Coantré, figure inversée du spécialiste, passant aisément de la physique à la

<sup>2356</sup> L'auteur du *Journal inutile* attribue ses piètres résultats à son manque de souffle, *ibid.*, p. 781.

<sup>2357</sup> « Écrit sur le mur », *Le Solstice de juin*, p. 910-911.

<sup>2358</sup> Cette attaque de Pierre Naudin à l'encontre de Roger Vailland est mentionnée par Pierre Charreton, *Les Fêtes des corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France (1870-1970)*, CIEREC, 1985, p. 57.

<sup>2359</sup> *Ibid.*

<sup>2360</sup> Avant-propos de *Physiologie de la boxe*, d'Édouard des Courrières, lithographies originales d'Albert Moreau, *op. cit.*, p. 6. Jean François Domenget constate d'ailleurs que l'écrivain relate également cet épisode dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* et dans *Paysage des Olympiques* mais en le situant à chaque fois à des dates différentes, voir *Montherlant critique*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>2361</sup> *La Rose de sable*, p. 77.

musique, de la poésie latine à la construction de maquettes<sup>2362</sup>. Le plaisir que prend cet aristocrate découle sans doute moins de son goût pour les différents loisirs auxquels il s'adonne que de la distance avec laquelle il s'y adonne. C'est d'ailleurs dans cet écart que réside pour Vailland la souveraineté de l'amateur :

'Amateur' a une double signification.

D'une part, c'est celui qui aime et qui s'y *connaît*. Cela implique science, goût et plaisir exquis tiré de la science du goût. C'est l'amateur de danse que ravit la réussite d'un entrechat où l'ignare ne voit qu'un saut.

L'amateur d'autre part c'est celui qui ne fait pas profession. Il n'est pas contraint par la nécessité. C'est volontairement qu'il s'adonne à son goût et il ne cesse jamais de le dominer.<sup>2363</sup>

Maître de son jeu, l'amateur se démarque à la fois du professionnel, dont la pratique est asservie au besoin, et du joueur invétéré, happé par une jouissance mortifère. Cette définition semble pouvoir s'appliquer aux héros de Montherlant, même si ces derniers ne sont pas à l'abri de quelques dérapages.

Aux antipodes d'un héros comme Persilès, chez qui le jeu, non maîtrisé, s'avère fatal, le jeune aristocrate des *Bestiaires* entretient tout de même avec la corrida un rapport obsessionnel. « L'afición [est] sur lui comme une fatalité<sup>2364</sup> », à tel point qu'il finit par renoncer à Soledad. L'éviction du personnage féminin dans la dernière partie du roman ne peut s'expliquer uniquement par la goujaterie du héros. Souvent mise à distance et traitée avec humour, la taurophilie d'Alban n'en reste pas moins exclusive. La définition de l'*afición* donnée dans le dictionnaire de la tauromachie de Robert Bérard n'occulte pas les risques que comporte ce « goût [...] parfois immodéré avec le temps, pour tout ce qui concerne les toros et la tauromachie.<sup>2365</sup> » On notera par la même occasion qu'un *obsédé* comme le libertin de *La Mort qui fait le trottoir* est plutôt mal placé pour s'en prendre aux trois penseurs monomaniaques qui l'ont choisi comme cobaye. Chez ce séducteur fort peu sélectif, le quantitatif l'emporte de beaucoup sur le qualitatif, ce qui atteste d'une « vision primaire de la séduction<sup>2366</sup> ». La prédation amoureuse se présente chez lui comme un besoin urgent, une drogue et non comme un exercice subtil et planifié, point l'éloignant du Dom Juan de Molière. La difficulté de trouver un équilibre entre l'addiction et le détachement, la

---

<sup>2362</sup> *Les Célibataires*, p. 755. Nous avons déjà souligné les multiples talents de cet aristocrate à rebours de la logique scolaire.

<sup>2363</sup> Roger Vailland, *Le Regard froid*, op. cit., p. 23-24.

<sup>2364</sup> *Les Bestiaires*, p. 482.

<sup>2365</sup> Voir l'article « afición » dans *La Tauromachie, Histoire et dictionnaire*, op. cit., p. 247.

<sup>2366</sup> On se reportera à la notice « Montherlant » rédigée par Francisco F.J. Hernandez dans le *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p. 650-655.

profondeur et la superficialité, n'est donc pas absente des préoccupations de l'écrivain, même si ce dernier tend à la minorer par une désinvolture affichée.

La pratique concomitante de diverses activités se combine au désir de cultiver les différents genres littéraires qui s'offrent à lui. À l'instar des athlètes qu'il décrit dans son recueil, l'auteur des *Olympiques* montre à ses lecteurs l'étendue de sa palette. Cette œuvre composite mêlant poèmes, dialogues, récits et essais, se joue des classifications<sup>2367</sup>. Montherlant, chantre de *l'alternance*<sup>2368</sup>, se définit comme un polygraphe, passant, à l'en croire, indifféremment du théâtre au roman, de l'essai au récit de voyage, de la poésie à l'article de presse. S'interrogeant sur les multiples figures capables d'accueillir le statut d'écrivain, la sociologue Nathalie Heinich s'arrête sur celle du polygraphe. Ce dernier est un « monstre sociologique<sup>2369</sup> » cumulant différentes activités et donc différents statuts. La souplesse identitaire revendiquée par Montherlant trouve un écho dans l'identité flottante de bon nombre de ses héros, jonglant avec les titres et les patronymes. Sans revenir sur la situation de « cumulards effrénés<sup>2370</sup> » comme Guiscart, Costals et Don Juan, on peut mentionner le cas de Cisneros. Cet octogénaire est à la fois « archevêque de Tolède, primat des Espagnes, Grand Chancelier de Castille, Grand Inquisiteur de Castille et de Leon [et] régent de Castille<sup>2371</sup> ». Ce cumul des fonctions, révélateur de l'alliance du trône et de l'autel dans la monarchie catholique du XVI<sup>e</sup> siècle, se retrouve, certes à un degré bien moindre, dans *Les Garçons*. Alban de Bricoule exerce simultanément la charge, officielle, de président de l'Académie et celle, officieuse, de « graphomane<sup>2372</sup> » de la Protection.

Récusant les étiquettes, Montherlant préfère se présenter comme un homme de plume, « un écrivain qui a écrit, entre autres, quelques pièces<sup>2373</sup> ». Il rechigne d'ailleurs à recourir au jargon théâtral, notamment aux indications *côté cour* et *côté jardin*, sans doute trop techniques à son goût. Les références aux projecteurs se font rares et l'indication *rideau* tend également à s'effacer<sup>2374</sup>. « Alors qu'émerge l'écrivain scénique, il se veut et n'est qu'un

<sup>2367</sup> Nous avons signalé en introduction que Roger Secrétain, dans sa préface, ne cache pas que le choix d'intégrer ce recueil aux œuvres romanesques est contestable, *Romans*, p. IX-XXXVI, p. XIII.

<sup>2368</sup> « Syncrétisme et alternance », *Aux Fontaines du désir*, p. 237-245.

<sup>2369</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte et Syros, 2000, p. 51.

<sup>2370</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 97.

<sup>2371</sup> Nous nous référons ici à la présentation de Cisneros dans la liste des personnages du *Cardinal d'Espagne*, *op. cit.*, p. 1101.

<sup>2372</sup> *Les Garçons*, p. 496.

<sup>2373</sup> *L'Avant-scène Théâtre*, spécial Montherlant, *L'Exil - Malatesta*, n° 379-380, mai 1967, p. 42.

<sup>2374</sup> Benoît Barut, « Les didascalies de Montherlant : un service inutile ? », communication prononcée lors du colloque *Lire Montherlant*, organisé par les Centres Écritures de la modernité (Sorbonne Nouvelle-Paris 3) et Traverses 19-21 (Grenoble 3-Stendhal), du 25 au 27 novembre 2010 à Paris 3 centre Censier et à la Maison de la Recherche, Actes à paraître.

littérateur dramatique<sup>2375</sup> », note Jeanyves Guérin. La défiance de Montherlant à l'égard de la scène est d'ailleurs en partie responsable du désaveu dont est victime son théâtre. Réticent à l'idée de perdre le contrôle de son œuvre<sup>2376</sup>, l'écrivain affirme la primauté du texte sur la mise en scène, ce qui ne l'empêche pas de se montrer assidu aux répétitions de certaines de ses pièces<sup>2377</sup>. « J'ai vu plusieurs fois *La Reine morte* au théâtre, depuis douze ans que cette pièce est représentée. Mais voir n'est pas lire, seul le volume compte.<sup>2378</sup> », écrit-il une dizaine d'années après la création de sa pièce. Dans ce théâtre à lire plus qu'à voir, certaines didascalies pointent les limites de la représentation théâtrale. Bon nombre de didascalies présentent un caractère éminemment poétique et nous renvoient au goût de l'écrivain, et pas seulement du dramaturge, pour les comparaisons. Le visage de Laetorius est sillonné par des « rides [qui] semblent tracées par une épée<sup>2379</sup> » ; les blasons sur le mur d'Alvaro sont « comme trois oasis sur une île déserte<sup>2380</sup> ». Quant aux cinq ecclésiastiques de *Port-Royal*, « ils semblent une assemblée de magnifiques et un peu monstrueux insectes.<sup>2381</sup> »

Les corrections et les précisions mises en évidence dans certaines didascalies font elles aussi office de signature. C'est une façon de rappeler au lecteur qu'il se trouve devant l'œuvre

<sup>2375</sup> Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 365. Michel Vaïs oppose le littérateur dramatique à l'écrivain scénique, figure qui émerge au cours des années quarante. Ce dernier n'envisage plus seulement l'écriture comme un art littéraire, il crée, construit, structure ses pièces selon l'ensemble des moyens scéniques (son, lumière, acteurs, éléments scénographiques). Montherlant s'inscrit indéniablement dans la famille des littérateurs dramatiques : il se présente bien comme « un homme de lettres, soucieux au plus haut point de son style écrit, 'commettant' de temps à autre une pièce pour la scène, telle une bassesse passagère. », Michel Vaïs, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 18.

<sup>2376</sup> Les coupures auxquelles procède fréquemment le dramaturge sont une manière de garder la mainmise sur son œuvre. Mieux vaut en effet couper son propre texte avant que les metteurs en scène ne le fassent. Les souvenirs que l'auteur garde des répétitions de *La Reine morte*, créée le 8 décembre 1942 à La Comédie-Française dans une mise en scène de Pierre Dux, vont dans ce sens : « Comment personne, parmi les esprits distingués, les hommes de talent, les vieux routiers de la Comédie-Française, n'avait-il vu que *La Reine morte*, jouée sans coupures, était un monstre ? La pièce durait trois heures et demie. Aussitôt après la répétition dite des couturières, on fit les coupures indispensables, sans d'ailleurs demander son avis à l'auteur, qui s'en irrita avec raison. Loin d'être l'ennemi des coupures, je les approuve, j'en redemande, j'en propose de nouvelles ; je tiens qu'un tiers de la vie d'un auteur dramatique doit se passer à écrire des pièces, et les deux tiers restants à y faire des coupures : plus on les enlève, plus c'est bien. », « Souvenirs sur la création de *La Reine morte* » (1966), p. 200-204, p. 201.

<sup>2377</sup> Voir la photographie de l'écrivain lors de la lecture de *La Reine morte* à la Comédie-Française en 1942 (mise en scène de Pierre Dux) et le témoignage de Jacques Hébertot sur la présence de l'auteur aux répétitions de *Demain il fera jour* (mise en scène de Paul Oettly au Théâtre Hébertot en mai 1949), Annexe 16.

<sup>2378</sup> « En relisant *La Reine morte* » (1954), *ibid.*, p. 192-196, p. 192. On pense ici au *Spectacle dans un fauteuil* (1832) auquel Musset convie son lecteur après l'échec retentissant de *La Nuit vénitienne*, comédie en un acte donnée en 1830 à l'Odéon.

<sup>2379</sup> « Laetorius est un homme de cinquante ans [...] La cornée de ses yeux est sombre de sang. Ses rides semblent tracées par une épée. », *La Guerre civile*, p. 1247.

<sup>2380</sup> « [...] À la frise de ce mur éclatent trois blasons sculptés, sommés de heaumes, et posés de biais comme s'ils étaient fouettés et basculés par une rafale. Ils éclatent, richement, curieusement, et presque convulsivement ornements, sur la nudité du mur, comme trois oasis luxuriantes dans un désert aride. », *Le Maître de Santiago*, p. 479.

<sup>2381</sup> « Les cinq ecclésiastiques s'arrêtent sur le seuil de la pièce [...] Avec leurs ors, leurs rouges, leurs noirs, ils semblent une assemblée de magnifiques et un peu monstrueux insectes. », *Port-Royal*, p. 887.

d'un écrivain pour qui tout est affaire de nuances<sup>2382</sup>. Mais nous y voyons aussi une manière de se jouer des praticiens et des techniciens de la scène, confrontés à la difficulté, voire à l'impossibilité de retranscrire en signes visuels certaines indications très pointilleuses. Mademoiselle Andriot est « *un rien 'dame de compagnie', mais un rien seulement*<sup>2383</sup> », peut-on lire dans la didascalie inaugurale de *Celles qu'on prend dans ses bras*. Ce sens du détail transparaît également dans le traitement réservé aux couleurs. Le recours aux tirets et aux parenthèses est à cet égard assez intéressant. Cisneros est vêtu d'une « *robe franciscaine, de bure grossière (grise et non brune)*<sup>2384</sup> ». Dans le deuxième acte du *Maître de Santiago*, « *un pâle rayon de soleil — gris perle, du gris perle d'Avila — filtre dans la pièce*<sup>2385</sup> » Ce « théâtre à la loupe<sup>2386</sup> », pour reprendre l'expression de Jacques Robichez, souligne en creux l'une des faiblesses de la représentation théâtrale, qui, contrairement au cinéma, ne peut recourir aux gros plans<sup>2387</sup>. Ainsi, les spectateurs du *Cardinal d'Espagne* qui seront « *(au-delà du troisième rang de l'orchestre)*<sup>2388</sup> » ne pourront pas voir les ongles noirs de Jeanne la Folle. André Blanc précise que l'accueil chaleureux qui fut réservé à la mise en scène de Jean Mercure réalisée par Jean Vernier pour la télévision en novembre 1964 est en partie liée à l'usage des « gros plans faisant percevoir la profondeur des âmes.<sup>2389</sup> »

La « singulière destinée<sup>2390</sup> » de *La Ville*, pièce qui ne fut représentée que quinze ans après sa publication, montre à quel point l'écrivain craint de voir son œuvre dénaturée par une

<sup>2382</sup> Au cours de la deuxième partie, nous avons relié ce goût pour l'infiniment petit à l'éthos aristocratique de l'écrivain, qui revendique son appartenance à un milieu où le détail est roi.

<sup>2383</sup> « *Mlle Andriot : cheveux presque blancs ; le visage est disgracié. Bien habillée, quoique sans élégance. Un rien 'dame de compagnie', mais un rien seulement.* », *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 613.

<sup>2384</sup> « *Le cardinal est en robe franciscaine, de bure grossière, grise (grise et non brune), la corde de chanvre à la taille, les pieds nus dans des sandales de chanvre, la tête nue et tonsurée.* », *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1112.

<sup>2385</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 496.

<sup>2386</sup> Jacques Robichez, *Le Théâtre de Montherlant*, S.E.D.E.S., 1974, p. 113.

<sup>2387</sup> Nous avons signalé, au cours de la première partie, le parallèle que le dramaturge établit entre le cinéma et ce qu'il appelle « le théâtre à vision rapprochée », tous deux à même de capter les frémissements trahissant la complexité de l'âme humaine, *La Ville*, Postface (1954), p. 741-760, p. 755.

<sup>2388</sup> « *Il n'est malheureusement pas possible de montrer au spectateur (au-delà du troisième rang de l'orchestre) que ses ongles sont noirs.* », *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1129. La pièce de Montherlant est créée le 18 décembre 1960 à la Comédie-Française dans une mise en scène de Jean Mercure, qui prend d'ailleurs le parti de ne pas noircir les ongles de Jeanne. C'est ce qu'attestent les gros plans sur les mains de la reine dans la mise en scène de Jean Mercure filmée par Jean Vernier. Le DVD de cette mise en scène réalisée pour la télévision le 24 novembre 1964 est sorti le 23 août 2011. *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant, mise en scène de Jean Mercure, réalisation de Jean Vernier, (date de captation : 1964), éditions Montparnasse, en partenariat avec l'INA et la Comédie-Française.

<sup>2389</sup> André Blanc, « *Le Cardinal d'Espagne* », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 99-100.

<sup>2390</sup> Nous reprenons le titre d'un article de Jean-Louis Mignon retraçant l'histoire mouvementée de la création de cette pièce. Dès sa parution en librairie, la pièce est demandée par quatorze théâtres. L'auteur refuse *La Ville* à tous les théâtres, y compris à la Comédie-Française, qui reçoit un volume portant la mention : « Il n'est pas dans les intentions présentes de l'auteur que cette pièce soit représentée. » Les réticences de Montherlant, estimant que le sujet abordé dans *La Ville* est trop délicat pour être porté à la scène et qu'il est très difficile de trouver de



mise en scène et un jeu d'acteurs médiocres. « Montherlant préfère-t-il le disque au tréteau ?<sup>2391</sup> » en vient même à se demander Jacques-G. Perret. Ce dernier souligne en 1957 l'intérêt prononcé de l'écrivain pour les mises en scène sonores, auxquelles il prête souvent sa voix. Le fait que l'écrivain se tourne plus volontiers vers le disque que vers la scène illustre la place centrale qu'il accorde à la diction<sup>2392</sup>, plus importante à ses yeux que le jeu physique de l'acteur. Dans le paratexte de *La Reine morte*, le peu de confiance que l'écrivain accorde au tréteau s'exprime par le biais de la métaphore de la coiffure, laquelle peut illuminer mais aussi enlaidir un visage :

Les pièces éprouvent elles aussi le besoin de changer de coiffure. Quel mari n'a pas vu, effaré, sa femme apparaître un jour avec une coiffure qui la rendait hideuse, alors que celle d'hier lui allait si bien ? La femme est d'ailleurs enchantée de son invention, elle s'adore ainsi. Il peut arriver le contraire, et que la femme, par hasard, se rende charmante, d'affreuse qu'elle était. Les coiffures nouvelles des pièces, ce sont leurs présentations nouvelles.<sup>2393</sup>

Ces quelques lignes, rappelant par certains côtés les réflexions du Persan de Montesquieu sur les « caprices de la mode<sup>2394</sup> », assimilent la représentation théâtrale à une coquetterie pouvant causer bien des dégâts. Plus flatteuse que l'image de la coiffure, celle du vernis<sup>2395</sup>

---

jeunes acteurs capables de jouer les rôles, expliquent pour une large part la mise en scène très tardive de la pièce. *La Ville* est jouée entre 1953 et 1955 par trois troupes d'amateurs et enregistrée sur disque en 1957. Il faut attendre 1966 pour que la pièce soit confiée à Jean Meyer. *La Ville* est créée le 8 décembre 1967 au Théâtre Michel. Voir Jean-Louis Mignon, « Une singulière destinée », *L'Avant-Scène Théâtre, La Ville dont le prince est un enfant* de Montherlant, n° 436, novembre 1969, p. 9-10.

<sup>2391</sup> Jacques-G. Perret montre que l'écrivain juge l'enregistrement sur disque moins périlleux que la mise en scène. Peu de temps après l'enregistrement intégral de *La Ville*, en 1957, deux disques 78 tours de Montherlant sont gravés. Ces deux disques, repris en microsillon quelques mois plus tard, se composent de textes de Montherlant lus par des comédiens (Michel Auclair, Mony Dalmès, Annie Ducaux, Renée Faure et Jean Yannel) mais aussi, détail significatif, par l'auteur lui-même. Montherlant récite en effet des passages du recueil « Encore un instant de bonheur ». Voir la pochette du disque, édité en 1957 par Festival dans la collection « Leur œuvre et leur voix », annexe 17. Jacques-G. Perret dit attendre avec impatience l'enregistrement d'extraits de *Service inutile*, des *Olympiques*, du *Songe* et de *Celles qu'on prend dans ses bras*. L'enregistrement intégral de *Port-Royal* (trois disques), avec tous les comédiens de la mise en scène de Jean Meyer (1954), à l'exception de Jean Yannel, est également sur le point de paraître au moment où Jacques-G. Perret écrit son article, « Montherlant préfère-t-il le disque au tréteau ? », *L'Avant-Scène Femina-Théâtre, Celles qu'on prend dans ses bras* suivi d'*Un incompris* de Montherlant, n° 147, mai 1957, p. 31.

<sup>2392</sup> Évoquant les répétitions de *Demain il fera jour* (mise en scène de Paul Oettly au Théâtre Hébertot en mai 1949), Jacques Hébertot se souvient que Montherlant, peu intéressé par les décors et par le jeu physique des interprètes, se montrait en revanche très exigeant sur la diction : « Il fera répéter dix fois une réplique pour un mot, voire pour une syllabe, dite par un comédien autrement qu'il ne l'a 'sentie', mais pour l'action d'une scène — les allées et venues des interprètes — il laissera faire le metteur en scène, se souvenant à peine, d'une répétition à l'autre, de ce qui a été arrêté la dernière fois. », « Montherlant mon cher auteur », *L'Époque*, 14 mai 1949, article reproduit dans le livret de *Demain il fera jour* édité par le Théâtre de l'Œuvre en avril 2013, p. 30-31, voir Annexe 16.

<sup>2393</sup> « Pour la reprise de 1966 » (1966), *Théâtre*, p. 197-199, p. 197.

<sup>2394</sup> « Quelquefois, les coiffures montent insensiblement, et une révolution les fait descendre tout à coup. Il a été un temps que leur hauteur immense mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même. », Montesquieu, *Lettres persanes* (1721), « Lettre XCIX », Garnier-Flammarion, 1964, p. 160-161, p. 161.

<sup>2395</sup> Le dramaturge utilise à deux reprises la métaphore du vernis lorsqu'il se décide à reconnaître l'éclairage qu'apporte sur l'œuvre une mise en scène réussie : « Le retour de *La Reine morte* à la salle Richelieu lui a donné ce que donne le vernis à un tableau ancien : à la fois un éclat nouveau et des nuances nouvelles. », « La création

susceptible de faire ressortir l'éclat d'une pièce revient néanmoins encore à attribuer à la mise en scène un rôle secondaire par rapport au texte.

La méfiance de l'écrivain devant les risques que comporte toute représentation n'a pas empêché le public de le considérer avant tout comme un homme de théâtre. Partisan d'une approche généraliste de la littérature, Montherlant tient pourtant à se présenter comme un « homme de la chose écrite<sup>2396</sup> ». C'est d'ailleurs de cette manière qu'en 1954 il justifie le fait qu'il se reporte à ses notes, soigneusement rédigées, pour répondre aux questions de Pierre Desgraupes. Contrairement à ce qu'il annonce, l'écrivain ne se contente pas de « jeter un coup d'œil<sup>2397</sup> » à ses notes. Il chausse ses lunettes et lit, tout en s'efforçant de regarder la caméra, un texte argumenté dans lequel il explique pourquoi il a choisi de ne pas publier intégralement *La Rose de sable*. La hantise de l'improvisation, liée à la volonté de contrôler son image, conduit l'écrivain à se méfier de la spontanéité et du laisser-aller auxquels peut conduire l'échange oral. Quatorze ans plus tard, interviewé par Jean-José Marchand, Montherlant, après avoir énuméré ses blessures de guerre — les éclats d'obus reçus en 1918 et en 1940, le coup de corne qui lui taillada le poumon en 1925 et l'insolation qui lui valut à partir de 1959 une douzaine de chutes, la perte totale de la vision d'un œil et une fracture du crâne — s'autorise une nouvelle fois à trouver refuge dans les commentaires écrits qu'il a préparés :

Vous avez donc devant vous un homme qui a quelquefois souffert et qui a quelquefois été gêné. C'est pourquoi je me permettrais de regarder quelquefois des notes sans lesquelles je crains que je perdrai pied.<sup>2398</sup>

La lecture de notes, trahissant le malaise de l'auteur devant la caméra<sup>2399</sup>, vient conforter auprès du public son image d'aristocrate vieille France, peu à l'aise avec les nouveaux

---

de *La Reine morte* » (1950), p. 187-191 ; « J'ai toujours proclamé qu'il était suffisant que les pièces de théâtre fussent lues, qu'elles n'avaient pas besoin d'être représentées. *La Ville* me fait revenir sur cette opinion, du moins touchant certaines pièces. La représentation, pour elles, est comme le vernis que l'on met sur un tableau ancien, qui fait sortir des détails invisibles jusqu'alors. Cette comparaison me paraît assez frappante d'exactitude. », « Notes postérieures à la création », *ibid.*, p. 818-835, p. 824-825.

<sup>2396</sup> L'interview télévisée à laquelle nous nous référons date du 9 février 1954 et a été réalisée chez l'écrivain, quai Voltaire, dans le cadre de l'émission littéraire *Lectures pour tous*, lancée par Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet en 1953. L'entretien, dont le début est consacré à la publication de *L'Histoire d'amour de la Rose de sable*, est suivi de la présentation par l'écrivain de sa collection d'antiques. Voir <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF86644601/henry-de-montherlant.fr.html>, site consulté le 29/07/12.

<sup>2397</sup> Nous citons les mots prononcés par l'auteur lors de son entretien avec Pierre Desgraupes le 9 février 1954.

<sup>2398</sup> Il s'agit de la dernière interview télévisée de Montherlant, accordée à Jean-José Marchand le 10 mai 1971. Voir <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF86632058/henry-de-montherlant-la-jeunesse.fr.html>, site consulté le 30/07/2012.

<sup>2399</sup> Pierre Dumayet dit avoir assisté à une crise de panique de l'écrivain au studio de l'émission *Lectures pour tous* : « Il était assis, détendu, en attendant son tour et une caméra s'est approchée de lui. Il ne savait pas que la caméra fonctionnait et brusquement, il a pris son visage de médaille. Il est bien évident que c'est ce visage qu'il allait conserver pendant l'interview. Peut-être pour dire ce qu'il avait envie de dire, lui aurait-il fallu le visage

médias. Cet *homme de la chose écrite*, affirmant se jouer des catégorisations génériques, n'en est pas moins très attentif aux spécificités, aux difficultés et aux avantages qu'offre chacune des pratiques d'écriture auxquelles il s'est essayé.

### 8.2.2. « Un technicien de l'art d'écrire<sup>2400</sup> » : réécritures, retouches et transpositions génériques

La figure terre-à-terre du technicien, obnubilé par la recherche d'efficacité et empêtré dans des considérations purement matérielles, sert souvent de repoussoir à Montherlant. Mais ce dernier se montre fort enthousiaste à l'idée de mettre *la main dans le cambouis* pour morceler, remanier, voire réécrire ses textes. L'avant-propos de *La Rose de sable*, retraçant l'histoire mouvementée de la publication de ce récit, en dit long sur les mutilations que l'écrivain est capable de faire subir à ses œuvres. Après avoir « supprimé un certain nombre de passages<sup>2401</sup> » du texte initial dans *Mission providentielle*, version tirée à soixante-cinq exemplaires en 1938 et remaniée entre 1938 et 1940, l'écrivain a extrait du récit l'idylle entre Ram et Auligny. *L'Histoire d'amour de la Rose de sable*<sup>2402</sup> est publiée en 1954, treize ans avant la publication du roman dans son intégralité. Démonstration du savoir-faire de l'écrivain, le début de l'avant-propos du roman regorge de détails sur la photocopie et la ronéotypie<sup>2403</sup>, les éditions à tirages limités<sup>2404</sup> et les différents types de corrections apportées aux textes successifs<sup>2405</sup>. Les précisions apportées par l'auteur sur les deux versions de *Port-Royal*, écrites à une dizaine d'années d'intervalle, prouvent aussi que l'aspect technique de

---

qu'il avait avant, mais c'était trop tard. », Pierre Dumayet, « L'interview télévisuelle », *Communications*, n° 7, Seuil, 1966, p. 55. Propos cités par Sophie de Closets dans *Quand la télévision aimait les écrivains : Lectures pour tous*, 1953-1968, De Boeck, 2004, p. 52.

<sup>2400</sup> *Les Garçons*, p. 435-438, p. 436.

<sup>2401</sup> « Du manuscrit imprimé sous le titre de *Mission providentielle* j'avais supprimé un certain nombre de passages, allant de quelques lignes à quelques pages, qui me paraissaient indésirables même dans une impression d'un caractère aussi privé. », Avant propos, *La Rose de sable*, p. 5.

<sup>2402</sup> « Sur les cinq cent quatre-vingt sept pages dactylographiées du manuscrit de *La Rose de sable*, deux cent cinquante ont paru en 1954, aux éditions Plon, sous le titre *L'Histoire d'amour de la Rose de sable* : c'est l'intrigue amoureuse du roman, détachée de sa partie politique. », *ibid.*

<sup>2403</sup> Le désir de mettre à l'abri de la polémique le manuscrit de ce roman abordant le sujet épineux de la colonisation est, selon les dires de l'auteur, lié à sa méconnaissance des techniques de reproduction : « La photocopie n'était pas née, et je crois que j'ignorais l'existence de la ronéotypie. », *ibid.*, p. 4.

<sup>2404</sup> Le nombre d'exemplaires de *Mission providentielle* parus en 1938 (soixante-cinq) et de *L'Histoire d'amour de la Rose de sable*, parus en 1954 (deux cent cinquante) sont en effet précisément indiqués. Il est également précisé qu'en 1967, la version intégrale du roman, avant d'être publiée chez Gallimard, paraît d'abord « en édition de luxe à tirage très restreint (Lefebvre, éd.), illustrée de compositions d'André Hambourg. », *ibid.*, p. 5.

<sup>2405</sup> Par exemple, l'auteur insiste sur le fait que les modifications apportées à *Mission providentielle* entre 1964 et 1967 « ne sont le plus souvent que de petites coupures ou des corrections de style. », *ibid.*

son métier est loin de le rebuter. Dans la préface des *Garçons*, réécriture romanesque de *La Ville*, Montherlant se présente bien comme un « technicien de l'art d'écrire<sup>2406</sup> ».

Les mutations qu'implique le passage du théâtre au roman confèrent à ce « travail passionnant<sup>2407</sup> » l'allure d'un jeu de construction, requérant dextérité et patience. C'est ce dont témoignent les différentes couches rédactionnelles des *Garçons*. Encore qu'elle se fasse dans le sens inverse, la démarche du polygraphe est somme toute assez proche de celle de Léon de Coantré, s'affairant à construire « en réduction, des maisons, des bateaux, fouillées jusqu'au détail.<sup>2408</sup> » L'auteur des *Garçons* a été conduit à développer, à étoffer ce qui était condensé en un épisode dans *La Ville*. L'écrivain sait que le roman « peut et se doit d'aller plus profond que la pièce<sup>2409</sup> », notamment parce qu'il recourt à la description, au retour-arrière et à la digression. L'auteur des *Garçons* ne mentionne pas dans sa préface ces procédés spécifiquement romanesques. Mais il pointe les avantages qu'offre ce genre littéraire, qui « n'est gêné ni par les contraintes de la représentation ni par la nécessité de ménager une assemblée [...].<sup>2410</sup> » Est-ce à dire que les contraintes inhérentes au genre théâtral sont perçues par l'écrivain comme un inconvénient ? Non, surtout quand on sait à quel point la contrainte, gage de rigueur, d'ordre et de discipline, revêt un rôle positif pour l'auteur. Disons que le théâtre est plutôt associé dans son esprit à la *retenue*, terme à prendre dans sa double acception de réserve et de rétention d'informations. Le traitement narratif d'un épisode vécu ferait plutôt pencher *Les Garçons* — œuvre publiée trois ans avant la mort de l'écrivain — du côté de l'autobiographie, même s'il s'agit toujours de frôler la confidence. Le passage d'un genre littéraire à l'autre ne doit pas faire oublier l'hybridité générique de ce roman, que l'écrivain ne libère pas totalement de son ascendance théâtrale. Le dialogue entre l'abbé et Alban<sup>2411</sup>, venant d'apprendre son renvoi du Parc, et la confrontation entre l'abbé et le supérieur<sup>2412</sup> reprennent presque à l'identique les scènes III et VII du troisième acte de *La Ville*. La teneur conflictuelle de ces échanges éclaire le choix qu'a fait l'auteur de conserver la forme théâtrale, qui est pour lui le mode d'expression privilégié de l'*agôn*. Ce jeu d'écho, accentuant la filiation entre les œuvres, permet aussi à l'auteur de faire ressortir le contraste entre deux pratiques d'écriture dont il a su, bien entendu, manier les codes avec habileté.

---

<sup>2406</sup> Préface, *Les Garçons*, p. 435-438, p. 436.

<sup>2407</sup> *Ibid.*

<sup>2408</sup> *Les Célibataires*, p. 755.

<sup>2409</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>2410</sup> *Ibid.*

<sup>2411</sup> *Ibid.*, p. 683-688.

<sup>2412</sup> *Ibid.*, p. 688-700.

Bien qu'il soit beaucoup moins conséquent et qu'il n'ait pas donné naissance à une œuvre d'une aussi grande ampleur que *Les Garçons*, le travail de réécriture théâtrale d'une scène des *Olympiques* mérite lui aussi d'être mentionné. Il est vrai qu'à la différence des *Garçons*, *L'Embroc*, « saynète tirée des *Olympiques*<sup>2413</sup> », est plus une adaptation qu'une recreation, le dialogue de départ étant déjà très théâtral<sup>2414</sup>. Tout en minorant l'importance de *L'Embroc*, piécette destinée à combler un blanc scénique, Montherlant, comme dans la préface des *Garçons*, attire l'attention du lecteur sur l'intérêt technique que présente ce glissement générique. Ce travail de réécriture offre à ses yeux un éclairage nouveau sur *Les Olympiques* :

Si j'ai recueilli cette saynète, c'est parce qu'il ne m'a pas semblé sans intérêt de montrer comment avait été concentré, adapté à la scène – en la modernisant –, aiguisé, et, selon moi, enrichi un texte vieux de près de quarante ans.<sup>2415</sup>

La ressemblance frappante entre la saynète de 1963 et le dialogue de 1924 ne dissuade pas l'écrivain de mettre en avant la particularité de chacune des deux œuvres. Il évoque l'un des traits traditionnellement attribués au genre théâtral, la concision, déjà évoquée à propos de *La Ville*. Le resserrement de l'intrigue<sup>2416</sup> et la réduction du nombre de personnages<sup>2417</sup>, modifications nées du souci de faire court – *L'Embroc* devait s'insérer entre *Fils de personne* et une scène de *La Ville* – offrent à Montherlant l'occasion de démontrer qu'il sait non seulement s'adapter à la spécificité de chaque genre littéraire mais aussi en tirer profit.

Le passage du narratif au dramatique, et inversement du dramatique au narratif, atteste de la souplesse de cet écrivain qui, comme Gide, a choisi Protée pour figure tutélaire<sup>2418</sup>. L'auteur des *Caves du Vatican* s'est d'ailleurs lui aussi livré à ce type de métamorphose générique, en adaptant au théâtre son récit publié en 1914. À la différence de ce qu'on a pu noter pour *Les Garçons* et pour *L'Embroc*, cette transposition, dont la genèse a été longue<sup>2419</sup>,

<sup>2413</sup> Voir la présentation que fait l'auteur de *L'Embroc*, p. 1221.

<sup>2414</sup> La liste des personnages qui précède le dialogue, la longue didascalie inaugurale fixant très précisément le décor et les nombreuses didascalies donnent une allure fort théâtrale à ce texte.

<sup>2415</sup> *L'Embroc*, p. 1221.

<sup>2416</sup> Le dialogue des *Olympiques* s'étale sur dix-huit pages alors que *L'Embroc* tient sur sept pages.

<sup>2417</sup> Seuls le capitaine de l'équipe et Jacques Peyrony demeurent dans l'adaptation théâtrale de 1963. Mettre l'accent sur la relation qui se noue entre un adolescent de dix-sept ans et un garçon de quinze ans permet à l'auteur de donner plus de cohérence à son spectacle. Les deux autres pièces représentées abordent elles aussi la question de l'initiation, de la formation à travers la relation entre un aîné et son cadet (*La Ville*) et entre un père et son fils (*Fils de personne*). L'unité reste l'une des préoccupations majeures de l'écrivain, soucieux de maintenir, avec l'insertion de cette saynète, le « thème 'jeunesse' du spectacle. », *ibid.*, p. 1121.

<sup>2418</sup> L'art de la métamorphose de Peregrinos est à l'origine de la fascination de l'écrivain pour ce philosophe, « qui aimait à se faire appeler Protée. » Et Montherlant d'ajouter : « Protée ! Protée ! Pour nous quel nom lourd de sens ! », « La Mort de Peregrinos (1921-1926) », *Aux Fontaines du désir*, p. 247-262, p. 249.

<sup>2419</sup> La création de la pièce s'est faite en trois étapes. L'échec de la réécriture théâtrale d'Yvonne Lartigaud et de la mise en scène de Louise Lara en octobre 1933 conduit l'écrivain à se charger lui-même de l'adaptation du

ne s'est pas accompagnée d'un changement de titre. Ce qui rapproche l'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* de celle du dialogue des *Olympiques* est que les écrivains rechignent tous deux à définir comme des *romans* les œuvres qu'ils se proposent de remanier. La théâtralité de l'échange entre Peyrony et le capitaine de l'équipe et l'indétermination générique des *Olympiques*, recueil que l'auteur place plutôt sous le signe de la poésie<sup>2420</sup>, tendent à minorer la dimension narrative du texte à transformer. Soucieux de souligner le caractère composite et déjà fort théâtral de son récit, Gide préfère l'intituler *sotie*, terme qu'il choisit également pour désigner *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*. L'échec que connaît la première représentation des *Caves du Vatican*, en 1933, conforte le public et les critiques dans l'idée que Gide, qui n'est pourtant responsable ni de l'adaptation ni de la mise en scène de cette farce, n'est pas un homme de théâtre<sup>2421</sup>. Ce point l'éloigne donc considérablement de Montherlant, dont la notoriété de dramaturge tendrait plutôt à faire de l'ombre au reste de son œuvre.

La virtuosité protéiforme de Montherlant se mesure aussi à sa propension à reprendre et à infléchir certains épisodes. L'exemple le plus connu est celui de la scène de corrida au milieu des pigeons dans *Le Chaos et la nuit*. Ce passage peut presque se lire comme une réécriture parodique et abrégée de la longue séquence sur laquelle se terminait *Les Bestiaires* une trentaine d'années plus tôt. Les prouesses d'Alban y apparaissaient comme la démonstration magistrale de « la souveraineté de l'homme<sup>2422</sup> ». La prestation de Celestino révèle, à l'instar de celle du héros aviné de Blondin, toute la détresse de ceux que l'existence a fini par laisser sur la touche. Fouquet, toréant les voitures d'une triste bourgade de Normandie, tente de rejoindre, en rêve, le pays où vit la femme qu'il a aimée<sup>2423</sup>. Le héros du *Chaos et la nuit* et le publicitaire malheureux en amour d'*Un singe en hiver*, roman paru quatre ans avant celui de Montherlant, noient tous deux leur chagrin dans une corrida

---

roman à la scène en novembre 1933. La pièce, à nouveau remaniée par Gide, est jouée à la Comédie-Française en décembre 1950, dans une mise en scène de Jean Meyer, voir « Les Caves du Vatican », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 105.

<sup>2420</sup> L'éloge du sport et des valeurs qu'il véhicule trouve dans la forme poétique une expression privilégiée. « Camaraderie et poésie... », peut-on lire dans la Préface de 1938 des *Olympiques*, p. 226.

<sup>2421</sup> Jacqueline Levaillant rappelle que la « participation active » de l'écrivain aux répétitions de cette première adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* ne permet pas d'éviter l'échec cuisant de la représentation du 24 octobre 1933 au Studio des Champs Élysées, échec confirmant « le refus de certains critiques (tels Pierre Brisson et Gérard Bauer) de voir en Gide un écrivain dramatique. », « Les Caves du Vatican », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 105.

<sup>2422</sup> *Les Bestiaires*, p. 560.

<sup>2423</sup> « Au centre, près du refuge qu'il semblait repousser d'un pied nerveux, Fouquet se dressait, les reins cambrés, la tête portée en arrière, l'œil fixé sur le débouché de la route de Paris ; il avait retiré sa veste qu'il tenait largement déployée sur l'extrémité de son bras droit, l'agitant par de brèves saccades du poignet qui lui faisait frôler le bitume. La main gauche, écartée sur l'estomac, pétrissait un jabot imaginaire. », Antoine Blondin, *Un singe en hiver*, La Table Ronde, 1959, p. 220.

farcesque et pathétique. Bien qu'on pense immédiatement aux *Bestiaires* en lisant la scène de corrida du *Chaos et la nuit*, il est possible d'y voir un renvoi, certes plus discret, aux *Olympiques*. À la vue des pigeons bedonnants du boulevard du Temple, Celestino serait en effet presque tenté de se remettre au football : « À terre, ils étaient si gros et poussifs, qu'on aurait pu leur donner des coups de pied comme à un ballon.<sup>2424</sup> » L'analogie avec le sport se confirme lorsque le personnage entre dans le parterre de pigeons, déclenchant de la part des oiseaux une agitation aussi vive que celle « d'un peloton de coureurs cyclistes sur la piste.<sup>2425</sup> » La connaissance qu'a le lecteur des œuvres de jeunesse de l'écrivain contribue, par ricochet, à atténuer le ridicule de la scène et à minorer l'opposition *a priori* flagrante entre ce personnage en bout de course et les héros solaires des années vingt. Les clins d'œil disséminés dans les textes sont souvent relayés par le paratexte, qui invite le lecteur à tisser des liens entre les œuvres.

Le texte de présentation d'*Un incompris*, auquel nous avons déjà fait référence, nous dissuade par exemple de lire cette « œuvre<sup>2426</sup> » indépendamment de *Fils de personne*, dont elle constitue « une sorte de pendant [...], un pendant qui tirerait sur la caricature<sup>2427</sup> ». François Ozon, qui réalise en 2006 un court-métrage<sup>2428</sup> inspiré d'*Un incompris*, ne suit pas les recommandations de l'écrivain. Excluant de son projet *Fils de personne*, pièce qui l'a profondément ennuyé<sup>2429</sup>, le réalisateur ne retient que le deuxième volet de ce que le dramaturge présentait comme un diptyque. La question du sacrifice de l'être aimé au nom d'un principe<sup>2430</sup> est aux yeux de François Ozon moins intéressante que la réflexion métathéâtrale dont est porteuse la pièce de Montherlant. *Un Lever de rideau* est le titre choisi

<sup>2424</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 903.

<sup>2425</sup> « Les pigeons s'envolèrent, se jetant vers le visage de Celestino avec le sifflement, la vitesse, la puissance d'un peloton de coureurs cyclistes sur la piste, à tel point qu'il dut fermer les yeux. », *ibid.*, p. 905.

<sup>2426</sup> Nous nous référons aux mots de l'auteur dans le texte de présentation d'*Un incompris*, p. 313.

<sup>2427</sup> *Ibid.*

<sup>2428</sup> Ce court-métrage de François Ozon, mentionné en introduction, s'intitule *Un lever de rideau* (2006) et figure parmi les suppléments du DVD du film *Potiche* (2010) édité en 2011.

<sup>2429</sup> Interrogé sur la genèse d'*Un lever de rideau*, le réalisateur explique comment il a découvert cette pièce peu connue de Montherlant : « Il y a quelques années, en flânant dans une librairie, je suis tombé sur une pièce de Montherlant, dont j'ai tout de suite aimé le titre, *Fils de personne*, cela m'a intrigué et je l'ai achetée. Mais en lisant la pièce, je me suis rendu compte qu'elle ne m'intéressait pas vraiment et même qu'elle me tombait des mains. En revanche, à la fin du recueil, il y avait une autre pièce, plus courte, une vingtaine de pages, intitulée *Un incompris*. Je suis immédiatement tombé amoureux de cette histoire et particulièrement du monologue que prononce Pierre à la fin. La pièce m'a paru à la fois drôle, moderne et émouvante et surtout il y avait cette langue à la fois classique et poétique capable de sublimer un propos très quotidien. », entretien en ligne sur le site officiel de François Ozon, <http://www.francois-ozon.com/fr/filmo-un-lever-de-rideau>, site consulté le 02/08/2012. Cet entretien est suivi de celui des trois acteurs, Louis Garrel, Mathieu Amalric et Vahina Giocante.

<sup>2430</sup> Si l'on se reporte à nouveau au texte de présentation d'*Un incompris*, c'est ce sujet, que chacune des deux pièces aborde dans un registre différent, qui assure d'après Montherlant l'unité de son diptyque : « Bruno se sépare de Rosette, tout en l'aimant, comme Georges se sépare de Gillou, tout en l'aimant ; et l'un et l'autre se font au nom d'un principe. », p. 313.

par le réalisateur, conscient que ce genre mineur est au théâtre l'équivalent du court-métrage au cinéma. Il s'agit par la même occasion de rappeler au lecteur la fonction originellement assignée par Montherlant à cette œuvre<sup>2431</sup>. Les deux héros de la pièce se demandent s'ils sont dans un vaudeville ou dans un drame<sup>2432</sup> et égratignent du même coup le public et les critiques, à qui il faut des « genres tranchés<sup>2433</sup> ». Dans son court-métrage, François Ozon exploite pleinement ces effets de mise en abyme, à travers un jeu de miroir destiné à souligner la réflexivité et la modernité de cette pièce méconnue.

Les glissements génériques et les changements de registres répondent aussi à un souci de cohérence et d'unité. À travers ces jeux de répétition et de variation, l'écrivain expose toute l'étendue de sa gamme sans pour autant délaisser ses sujets de prédilection. Montherlant se prémunit des accusations proférées à l'encontre des polygraphes, dont la dispersion et le côté touche-à-tout sont parfois épinglés. Les regroupements entre les œuvres, souvent établis *a posteriori* et de manière un peu abusive, offrent à l'auteur la possibilité de démontrer « l'amplitude de son clavier intérieur<sup>2434</sup> ». Cette image musicale, soulignant les talents de comédien du libertin de *Pitié pour les femmes*, pourrait s'appliquer à la virtuosité du polygraphe. Même si c'était pour en pointer les limites, Diderot prenait déjà appui sur la métaphore de l'instrument de musique pour dresser le portrait du grand comédien :

Un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes.<sup>2435</sup>

La diversité des fonctions qu'il est capable d'assumer rapproche le comédien prodige du polygraphe, à ceci près que ce dernier n'est pas un « pantin merveilleux<sup>2436</sup> » soumis aux caprices d'un auteur ou d'un metteur en scène. Mais dans les deux cas, la maîtrise du joueur, acteur et spectateur de son propre jeu, se manifeste par sa faculté à garder la tête froide, quelles que soient les circonstances.

Maître des apparences, l'amateur talentueux doit donner l'illusion de la facilité, quitte à suer sang et eau dans les coulisses. Costals doit parfois se cloîtrer « neuf jours de suite, à

<sup>2431</sup> Nous avons déjà indiqué que cette courte pièce devait, comme *L'Embroc*, servir à « allonger » un spectacle joué au Théâtre Saint-Georges qui risquait sinon d'être un peu trop court, *ibid.*

<sup>2432</sup> « PIERRE : [...] Enfin, que joues-tu ici, un drame ou un vaudeville ? », *ibid.*, p. 323.

<sup>2433</sup> « PIERRE : [...] Le public aime les genres tranchés.

BRUNO : Pas du tout, ce sont les critiques qui aiment les genres tranchés. Ce sont les critiques qui écriraient : 'L'auteur a hésité entre tel et tel genre. Alors que c'est la vie qui hésite sans cesse entre tel et tel genre.' », *ibid.*

<sup>2434</sup> « L'amplitude de son clavier intérieur, et la maîtrise qu'il en avait, étaient telles, qu'il pouvait en tirer n'importe quoi à volonté. », *Pitié pour les femmes*, p. 1134-1135.

<sup>2435</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1830), Gallimard, « Folio », 1994, p. 81-82.

<sup>2436</sup> « LE PREMIER : Un grand comédien est un pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre. », *ibid.*, p. 82.



raison de douze heures de travail par jour<sup>2437</sup> » pour pouvoir afficher sa désinvolture en toute sérénité. Le soin que le libertin prend à compartimenter son existence est dicté par le souhait de ne pas entacher son image de *joueur* et de *jouisseur*, deux termes dont l’auteur de *La Rose de sable* souligne la proximité phonique et sémantique :

Un jour que Ram semblait impatiente, Auligny lui dit : « Non, on jouira tout à l’heure ». (Ce ne sont pas des termes éthérés ; mais qu’y puis-je ?) Elle ne connaissait sans doute pas le verbe « jouir » ; elle comprit : « On jouera tout à l’heure », et elle demandait : ‘Alors, maintenant, on va jouer ?’ Dès lors, l’acte d’amour ne fut plus désigné entre eux que par ce mot enfantin : jouer.<sup>2438</sup>

La confusion que fait la jeune bédouine entre les verbes *jouer* et *jouir* attire l’attention du lecteur sur la dimension ludique que peut revêtir la sexualité. Il faut pour cela que cette dernière, libérée de tout souci de procréation, réponde à une pulsion profonde. À ce propos, il n’est pas anodin que le jeune Gide, sermonné sur « ses mauvaises habitudes<sup>2439</sup> », n’ait que le verbe *jouer* en tête pour désigner les plaisirs de l’onanisme, découverts sous la table du salon en compagnie du fils de la gardienne<sup>2440</sup>. Pour en revenir à l’auteur de *La Rose de sable*, le jeu paronymique entre *jouer* et *jouir* se révèle assez éclairant pour mettre en évidence le rapport sinon distancié, du moins affiché comme tel, de l’auteur à sa propre œuvre. *L’Écriture sans larmes*, pour pasticher le titre de la compilation de poèmes amusants et sans prétention réunis par Colle d’Épate<sup>2441</sup>, pourrait être la règle d’or du joueur-jouisseur auquel s’identifie Montherlant.

### 8.2.3. « Les idées, cela n’est pas sérieux<sup>2442</sup> » : la forme carnet, les comparaisons et les maximes

Le rejet d’une conception doloriste et sacrificielle de la création littéraire se traduit par le choix de certaines pratiques d’écriture dont l’auteur se plaît à exhiber le caractère facile, amusant et désinvolté. L’utilisation foisonnante de maximes, ayant, avec raison d’ailleurs, façonné l’image de moraliste de l’écrivain, nous paraît avoir été trop souvent mise exclusivement sur le compte de son académisme de rhéteur. La propension de Montherlant à

---

<sup>2437</sup> *Le Démon du bien*, p. 1365.

<sup>2438</sup> *La Rose de sable*, p. 253-254.

<sup>2439</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt* (1924), *Souvenirs et voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 79-330, p. 81.

<sup>2440</sup> *Ibid.* : « — Qu’est-ce que vous fabriquez là-dessous ? criait ma bonne. / — Rien. Nous jouons. »

<sup>2441</sup> Le titre de l’ouvrage de Colle d’Épate, *La Méditerranée sans larmes*, est lui-même inspiré « d’un ouvrage alors populaire destiné à apprendre le latin aux enfants, *Le Latin sans larmes* », *Un assassin est mon maître*, p. 1118.

<sup>2442</sup> *Le Cardinal d’Espagne*, p. 1139.

manier aussi bien les maximes savantes que les dictons prisunic<sup>2443</sup> et le plaisir qu'il prend à les forger, à les emprunter et à les faire circuler d'une œuvre à l'autre participent d'une esthétique ludique. L'écrivain puise aussi bien ses réflexions chez Chateaubriand, Pascal et Nietzsche que dans la sagesse populaire ou dans les bons mots du révolutionnaire Pancho Villa<sup>2444</sup>. Remuantes et espiègles, les formules qu'affectionne Montherlant se déplacent allègrement dans l'œuvre, en restant plus ou moins fidèles à elles-mêmes. Par exemple, « ce monde est un fandango, et celui qui ne le danse pas est un sot<sup>2445</sup> », traduction d'un proverbe catalan glané dans le dictionnaire d'Espasa par l'auteur du *Voyageur solitaire est un diable*, est repris, une trentaine d'années après, dans l'un des volumes des *Carnets*. À ceci près que *ce monde* a été remplacé par *la vie*<sup>2446</sup>. Adeptes du copier-coller avant l'heure, l'écrivain recycle en effet sans scrupule les petites pensées qu'il s'est appropriées ou qu'il a lui-même concoctées, prétextant qu'« on n'est jamais si bien plagié que par soi-même.<sup>2447</sup> »

L'épigramme autographe du deuxième acte du *Cardinal d'Espagne* offre un bel exemple de ce ressassement ostentatoire d'images et de réflexions :

Toute l'histoire du monde est une histoire de nuages qui se construisent, se détruisent, se dissipent, se reconstruisent en des combinaisons différentes, - sans plus de signification ni d'importance dans le monde que dans le ciel.

H.M.  
*Carnets*, p. 41, année 1931.<sup>2448</sup>

Le renvoi paginé à l'un des passages des *Carnets* dénote le plaisir que prend l'écrivain à manipuler ses textes et à mettre en lumière la cohérence de son œuvre. Comment rendre compte de cette épigramme dans une mise en scène ? Créée le 18 décembre 1960 à la Comédie-Française, la mise en scène de Jean Mercure<sup>2449</sup> ne mentionnait pas cette citation des *Carnets*. La version que Jean Vernier donne de cette mise en scène pour la télévision, le

<sup>2443</sup> *Tous feux éteints*, p. 97.

<sup>2444</sup> « 'Le plaisir et le bonheur se payent cher, même quand on ne les achète pas en espèces.' », *La Rose de sable*, p. 131.

<sup>2445</sup> « Le dictionnaire catalan d'Espasa explique que le proverbe castillan : *Este mundo es un fandango, y quien no lo baila es un tonto*, 'Ce monde est un fandango, et celui qui ne le danse pas est un sot', signifie qu'en ce monde tout est vanité ! C'est à peine croyable ! Un proverbe nous dit : 'Jouissez, ou vous n'êtes qu'un sot.' », « Trois jours au Montserrat » (1929), *Un voyageur solitaire est un diable*, p. 373-401, p. 398.

<sup>2446</sup> « La vie est un fandango, et celui qui ne le danse pas est un sot. », *Va jouer avec cette poussière*, p. 196.

<sup>2447</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 392.

<sup>2448</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1127. Cette pensée figure bien, à l'identique, dans le *Carnet XX*, couvrant la période du 21 mai 1931 à novembre 1931, *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 997-1022, p. 1005.

<sup>2449</sup> « Selon l'auteur, Jean-Louis Barrault puis Jean Vilar, Marie Bell, Marguerite Jamois lui avaient demandé sa pièce. Il préfère la confier à la Comédie-Française, où elle est créée le 18 décembre 1960 dans une mise en scène de Jean Mercure. Henri Rollan joue Cisneros, André Falcon Luis Cardona et Louise Conte la reine. La distribution compte encore François Chaumette, Michel Aumont, Paul-Émile Deiber, Andrée de Chauveron. », André Blanc, « Le Cardinal d'Espagne », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 99-100.

24 novembre 1964, intercale, elle, entre chaque acte un plan de nuages défilant dans le ciel<sup>2450</sup>. L'épigraphe du deuxième acte du *Cardinal d'Espagne* pourrait également s'accompagner d'une référence à *Port-Royal*, pièce écrite six ans plus tôt. La Mère Agnès, qui espère encore que la crise traversée par le monastère se dénoue, recourt elle aussi à l'image des nuages se dissipant dans le ciel<sup>2451</sup>. Cet effet de reprise est d'autant plus perceptible dans *Le Cardinal d'Espagne* que l'épigraphe du deuxième acte est suivie, quelques pages plus loin, d'une réplique de Jeanne la folle convoquant la même métaphore. Pour la mère du futur Charles Quint, les « grandes idées<sup>2452</sup> » que les Grands veulent lui soumettre sont semblables à des nuages voués à s'effiloche :

LA REINE : Les idées, cela n'est pas sérieux. Les choses dont ils m'auraient parlé ne m'intéressent pas. Ce sont des nuages qui changent de forme et enfin se dissipent. On me demande pourquoi je vis entourée de chats, malgré les peines qu'ils me causent. Parce que les chats ne s'occupent ni des idées ni des Empires. Cela fait un lien entre eux et moi.<sup>2453</sup>

Le glissement qui s'est opéré entre l'épigraphe et la réplique de Jeanne la Folle — nous passons de *l'histoire du monde* aux *idées* — fournit une clé de lecture intéressante pour interpréter les maximes et les proverbes de Montherlant. Leur malléabilité et leur brièveté s'opposent à la rigidité des grandes théories, péchant par leur lourdeur et leur excès de sérieux. Pour mettre en avant le « jeu combinatoire<sup>2454</sup> » auquel s'est livré son prédécesseur, Claude Lévi-Strauss, dans son discours de réception à l'Académie Française du 27 juin 1974, s'appuie d'ailleurs sur l'image des nuages destinés à disparaître, à réapparaître et à s'agencer de diverses manières. Par le biais de ces jeux d'inversion et de symétrie, Montherlant parvient à instaurer un dialogue entre ses œuvres. L'infléchissement du sens des maximes en fonction de leur contexte d'utilisation se rattache au constat que « tout le monde a raison, toujours.<sup>2455</sup> » Le « tripotage d'idées<sup>2456</sup> » contre lequel s'insurge notre auteur est rejeté au profit d'un relativisme invitant chacun à manipuler et à renverser les pensées qui s'offrent à lui. Si *tripotage* il y a, c'est un tripotage ludique, charnel. On n'est pas loin du rapport désinvolte et sensuel qu'entretient le philosophe du *Neveu de Rameau* avec ses pensées,

<sup>2450</sup> Cette mise en scène réalisée par Jean Vernier a été mentionnée quelques pages plus haut à propos du « théâtre à vision rapprochée » préconisé par Montherlant.

<sup>2451</sup> « LA MÈRE AGNÈS : [...] Il y a des nuages qui se dissipent d'un coup. Il y a des crises qui se dénouent on ne sait pourquoi, comme elles ont commencé, on ne sait pourquoi. Dans une demi-heure, nous serons peut-être innocentes. Nous le sommes peut-être déjà. », *Port-Royal*, p. 886.

<sup>2452</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1139.

<sup>2453</sup> *Ibid.*

<sup>2454</sup> Claude Lévi-Strauss, « Discours de réception à l'Académie française », *op. cit.*

<sup>2455</sup> « Syncrétisme et alternance », *Aux Fontaines du désir*, p. 239.

<sup>2456</sup> « *Les Olympiques* : Avant-propos à un volume de morceaux choisis » (1931), *Service inutile*, p. 647-650, p. 647.

« catins<sup>2457</sup> » qu'il se plaît tour à tour à poursuivre et à délaisser. Mais chez Montherlant, le détachement et le badinage sont tempérés par la volonté d'afficher sa fidélité à l'égard de certains principes, qu'il n'hésite pas à marteler tout au long de son œuvre. Il n'empêche que la surabondance de maximes et de formules tend plutôt à en désamorcer le sérieux. Quel crédit en effet accorder aux propos de Ferrante, machine à sentences, ou à ceux de Costals, distributeur de généralisations ? Il s'agit bien moins, à travers ces réflexions plus ou moins brillantes, de défendre une thèse que de montrer qu'on est encore capable de se mettre à distance de l'événement. Ce recul réflexif permet de rester maître du jeu et de ne pas se laisser happer par l'actualité. Le recours intensif, presque abusif, aux formules closes et lapidaires peut ainsi être envisagé comme une gymnastique de l'esprit, un jeu salutaire, au même titre que l'utilisation immodérée des structures comparatives.

Si l'auteur recourt allègrement, voire insolemment, aux comparaisons, c'est qu'elles non plus ne prétendent pas fonder un raisonnement ou plaider une cause. On rappellera à ce propos que l'image est définie par Huizinga comme une « fonction ludique<sup>2458</sup> » du langage : elle marque un éloignement par rapport au sérieux du monde réel. Dans l'œuvre de Montherlant, la dimension récréative des comparaisons prend nettement le pas sur leur fonction argumentative et didactique. « Comparaison [qui] n'est pas raison<sup>2459</sup> », s'empressait déjà de préciser l'adolescent de *La Relève du matin*. L'utilisation outrancière des structures comparatives, qui se fait d'ailleurs au détriment de la métaphore, réputée plus discrète et plus synthétique, n'est en rien niée ou passée sous silence par l'écrivain. L'anecdote qu'il relate dans le paratexte de *La Reine morte*, sans même prendre la peine de la commenter, peut se lire comme un pied de nez à ceux qui, en bons professeurs, font la guerre aux répétitions :

Je revois ce critique alors célèbre qui, m'abordant, me résuma ainsi toute l'impression que lui faisait ma pièce : 'Bravo ! Mais permettez-moi une observation : le mot *comme* revient bien souvent dans votre texte...' <sup>2460</sup>

L'utilisation répétée de l'outil de comparaison *comme*, lourdeur stylistique intentionnelle, attire l'attention du lecteur sur le processus de fabrication des images. La conjonction *comme* agit à la manière d'un signal annonçant la mise en marche de l'imaginaire des héros. Ces

---

<sup>2457</sup> « J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air ébahi, le visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. », Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, GF Flammarion, (1891), 1983, p. 45.

<sup>2458</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 197.

<sup>2459</sup> « Le Jeudi de Bagatelle », *La Relève du matin*, p. 28.

<sup>2460</sup> « La Création de *La Reine morte* » (1950), p. 187-191, p. 187.

derniers conçoivent la comparaison comme un jeu requérant audace, humour et inventivité. Soumises à l'arbitraire et à la subjectivité de ceux qui les énoncent, les associations établies par le biais des comparaisons s'avèrent selon les cas attendues, insolites ou déroutantes. Costals, dont les faits et gestes paraissent dictés par le souci de se singulariser, se contente parfois de comparaisons assez banales, pour ne pas dire plates. Peu enthousiaste à l'idée d'écrire une lettre à Solange, le séducteur des *Jeunes filles* comprend qu'il est « au bout de cette femme comme on est au bout d'une cigarette.<sup>2461</sup> » Amateur de contrastes, Montherlant aime faire cohabiter dans son œuvre les images les plus éculées et les rapprochements les plus saugrenus.

Le libertin des *Jeunes Filles* se montre fort inventif durant le « tournoi des images<sup>2462</sup> » qui l'oppose à Solange, devant le port de Gênes. Cette « lutte à coups d'images sur un thème donné<sup>2463</sup> », lointaine descendante des épreuves d'improvisation poétique de l'Antiquité, illustre la faculté des deux personnages à réinventer le paysage qui les entoure. La création provisoire d'un monde fictif vient prolonger les jeux de l'enfance. Le réel s'efface au profit du *comme si*, du *faire semblant* :

Solange dit que les barques amarrées, avec leurs carènes en forme de cœur, et leur balancement perpétuel, faisaient penser à des cœurs tourmentés. Costals dit que, oscillant l'une contre l'autre, elles lui rappelaient plutôt une rangée d'Aïssaouas. Puis il fit un *laïus* poétique sur les barques aux flancs de femmes, qui sont sous vous comme des montures, comme des juments qui sautent l'obstacle, quand la vague les soulève, [...] ; il avoua qu'il ne pouvait se trouver en barque, sur une mer sillonnée par la houle sans être la proie d'un certain trouble. Solange ne se tint pas pour battue : elle compara le mouvement si doux des barques amarrées, se retirant un peu, puis se rapprochant, à celui des voitures d'enfant que les mères, assises, font aller et venir pour endormir l'enfant.<sup>2464</sup>

Le parallélisme de construction des deux premières phrases, destiné à mettre en avant la dimension agonistique du jeu, montre que les deux adversaires se renvoient leurs trouvailles comme une balle. Le métier d'écrivain de Costals explique sans doute la facilité désarmante avec laquelle il accumule les comparaisons. Mise en abyme du processus de création, ce passage saturé d'outils de comparaison nous renvoie au « don d'attention<sup>2465</sup> » et au « don de l'image<sup>2466</sup> », qualités que Costals-Montherlant juge indispensables à tout écrivain. Parce qu'il atteste du poids de l'imaginaire et des lectures sur le choix des comparaisons, ce match poétique permet à l'auteur de dessiner en creux les portraits de Costals et de Solange. Les

<sup>2461</sup> « Il était au bout de cette femme comme au bout d'une cigarette ; elle avait fait son temps. », *Les Lépreuses*, p. 1449.

<sup>2462</sup> *Ibid.*, p. 1330.

<sup>2463</sup> *Ibid.*

<sup>2464</sup> *Ibid.*

<sup>2465</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1124.

<sup>2466</sup> *Ibid.*, p. 1124.

images des *cœurs tourmentés* et des *voitures d'enfants*, qui viennent immédiatement à l'esprit de Mademoiselle Dandillot, sont en tout point conformes aux fantasmes d'une jeune bourgeoise en fleur aspirant à la vie de famille. Costals, lui, se détourne des images convenues, comme le montre le rapprochement pour le moins incongru entre les rangées de barques et des membres de la confrérie musulmane des Aïssaouas. Le libertin misogyne compare ensuite les barques aux *flancs des femmes*, et même aux *juments qui sautent l'obstacle*, rejetant ainsi « l'Hamour<sup>2467</sup> » au profit de la pure sensualité animale.

D'autres passages des *Jeunes Filles* témoignent du plaisir pris à égratigner les paysages devant lesquels les amoureux ont coutume de tomber en pâmoison. L'image de la mer « plissée comme un derrière d'éléphant<sup>2468</sup> » est encore moins flatteuse que les comparaisons triviales dont usait Musset pour désigner la lune, ce « grand faucheur bien gras<sup>2469</sup> ». Le subjectivisme outré des images affectionnées par Montherlant va de pair avec la mise en avant de leur caractère aléatoire et capricieux. Dans *Un assassin est mon maître*, le rapprochement inattendu entre les grenouilles musclées du Jardin d'essais et les « athlètes français sélectionnés pour les Jeux Olympiques<sup>2470</sup> » est surtout un clin d'œil au passé de sportif de l'écrivain. Le caractère rétrospectif de cette image agit comme une piqure de rappel à l'adresse du lecteur. Le spectre du professeur d'énergie des *Olympiques* vient encore, de temps à autre, hanter l'écrivain vieillissant d'*Un assassin est mon maître*. De la même manière, la comparaison tauromachique peu convaincante qu'inspire à l'auteur des *Carnets* la vue de ses chaussures abandonnées sur le sol ne répond pas vraiment au désir de rencontrer l'adhésion du lecteur. Il s'agit surtout de rappeler à ce dernier qu'il est en train de lire une page de Montherlant, connu dans sa jeunesse pour ses prouesses de torero : « Mes souliers jetés sur le parquet et immobiles, tête à cul, noirs et jaunes, comme des taureaux immobiles, tête à cul, noirs et roux, dans un *corral*.<sup>2471</sup> » Le réel est bien façonné par la pratique de la corrida, dont le souvenir encore tenace parvient à rehausser les scènes les plus insignifiantes de l'existence. La rencontre d'éléments appartenant à des domaines fort éloignés renforce la dimension ludique et gratuite de l'image, libérée des contraintes de la logique. Peu importe qu'elle soit le fruit d'un dur labeur, l'accumulation des comparaisons dans l'œuvre doit

<sup>2467</sup> *Les Lépreuses*, p. 1540.

<sup>2468</sup> « Quant à la mer et à sa surface ridicule, plissée comme un derrière d'éléphant, qu'on ne m'en parle à aucun prix. », *Pitié pour les femmes*, p. 1263.

<sup>2469</sup> Alfred de Musset, « Ballade à la lune », *Contes d'Espagne et d'Italie* suivi des *Poésies et fragments* (1829-1833), *Œuvres complètes*, tome 1, Éditions Paleo, 2007, p. 132-137.

<sup>2470</sup> « Auprès d'une citerne où des grenouilles, par leurs anatomies, faisaient penser aux athlètes français sélectionnés pour les Jeux Olympiques, un figuier de l'Inde l'arrêta. », *Un assassin est mon maître*, p. 1203.

<sup>2471</sup> *Carnet XLIII* (1943), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1305-1328, p. 1307.

donner l'impression que ces dernières éclosent sans effort, au gré de l'humeur et des caprices de l'écrivain.

Le choix de la forme carnet, troisième pratique d'écriture sur laquelle nous souhaitons nous arrêter, participe lui aussi de la construction d'un *ethos* de flâneur, griffonnant çà et là les réflexions qui lui viennent à l'esprit. En marge de l'œuvre officielle, cette forme d'écriture que Montherlant dit avoir découverte dès l'enfance<sup>2472</sup>, se distingue avant tout par le peu de contraintes qu'elle impose à celui qui s'y adonne<sup>2473</sup>. Il suffit de lire le sommaire des *Carnets* écrits entre 1930 et 1944 pour constater qu'il s'agit d'une écriture tout terrain pouvant se pratiquer aussi bien à Nice qu'à Alger<sup>2474</sup>. Aussi bien nomade que sédentaire, le carnet se démarque du carnet de voyage. Il se distingue aussi du journal, qui implique une écriture plus assidue et une relation plus marquée au passage du temps. Dans les *Carnets* de Montherlant, les effets de brouillage temporel résultent d'une complaisance dans l'approximation. C'est ce qu'atteste l'insertion, à la suite du Carnet XLIII, d'une série de « notes non datées<sup>2475</sup> » écrites entre 1930 et 1944. On remarquera également la négligence affichée avec laquelle l'écrivain glisse une « note (hors carnet) du 5 mars 1925<sup>2476</sup> » dans un ensemble de feuillets censés couvrir la période allant de 1930 à 1932. Cette désinvolture est modérée par un souci de classement chronologique, perceptible non seulement dans le sommaire mais aussi dans la présence occasionnelle de dates précises. La liberté cadrée qu'offre un espace d'écriture comme les *Carnets* n'est pas sans rappeler l'alliance de plaisir et de rigueur qui caractérise toute activité ludique. Le désordre apparent et les redites, à rattacher au désir d'afficher une écriture spontanée, ne doivent pas occulter la présence, certes irrégulière, de regroupements thématiques. Les intertitres en italique tels que « *Chaînes*<sup>2477</sup> » et « *Contre moi-même*<sup>2478</sup> » constituent des points de repère destinés à faciliter la lecture et à montrer la cohérence de notes *a priori* décousues.

---

<sup>2472</sup> Nous nous reportons à la première phrase de la Préface des *Carnets* publiés entre 1930 et 1944 et figurant dans le volume d'*Essais* de la Pléiade, p. 967-968, p. 967 : « Je tiens au jour des carnets depuis l'enfance. »

<sup>2473</sup> Si l'on se fie au dessin de Bib dans *L'Époque* (14 mai 1949), Montherlant ne vient pas aux répétitions de *Demain il fera jour* sans ses chers feuillets. Le témoignage de Jacques Hébertot va dans ce sens : « Après la répétition ou la représentation, il fait le tour des loges des comédiens, avec, en main, de petits feuillets où il a gribouillé des notes. On dirait qu'il se souvient du temps où il était capitaine de football, et faisait des observations à chaque joueur après la partie. Chacun reçoit son paquet, et reconnaît ses fautes. », « Montherlant mon cher auteur », *L'Époque*, 14 mai 1949, article reproduit dans le livret de *Demain il fera jour* édité par le Théâtre de L'Œuvre en avril 2013, p. 30-31. Annexe 16.

<sup>2474</sup> Voir sommaire des *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 971-972.

<sup>2475</sup> *Ibid.*, p. 972.

<sup>2476</sup> « Retrouvé cette note (hors carnet) du 5 mars 1925. », *Carnet XXI* (1932), *ibid.*, p. 1023-1062, p. 1033.

<sup>2477</sup> *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, *op. cit.*, p. 1023-1062, p. 1051.

<sup>2478</sup> *Carnet XXX* (1935-1936), *ibid.*, p. 1177-1194, p. 1182.

Le lecteur des *Carnets* a tour à tour l'impression de se trouver devant une compilation d'anecdotes, une série de notes de lectures, un recueil de maximes, une suite de confidences, un prolongement du paratexte destiné à éclairer le sens des pièces et des romans. C'est pourquoi les *Carnets* de Montherlant, si on reprend la typologie de Louis Hay<sup>2479</sup>, se définiraient plutôt comme des *carnets composites*, mêlant intimité, création et réflexions. Ils n'entrent ni dans la catégorie des *carnets d'enquêtes*, regroupant la documentation sur laquelle s'appuie une œuvre à venir, ni dans celle des *carnets d'esquisses*, livrant au lecteur « les premiers instantanés textuels » d'une œuvre destinée ou non à la publication. Rappelons toutefois que dans *Tous feux éteints*, l'écrivain insère un « Fragment inédit de *La Rose de sable*<sup>2480</sup> ». Rejetées du côté du labeur, les notes préparatoires de *La Rose de sable* et plus globalement la documentation servant de base aux œuvres à venir ont été écartées des *Carnets* rédigés entre 1930 et 1944, comme cela est expliqué dans la préface<sup>2481</sup>. Soucieux de montrer l'adéquation entre la forme choisie et les thèmes traités, l'écrivain s'enorgueillit presque de ce que le contenu de ses notes écrites sous l'Occupation paraisse « mince, en des temps si graves<sup>2482</sup> ».

Le choix d'une forme fragmentaire est en soi une manière de contester une conception sérieuse et monacale de l'écriture. Le lecteur des *Carnets* déduira aisément que les blancs entre les fragments correspondent aux moments, fort nombreux, où l'écrivain a préféré délaisser sa plume pour s'adonner à d'autres plaisirs. Œuvre ouverte, sans début ni fin<sup>2483</sup>, les feuillets sur lesquels écrit l'auteur ne sont pas à l'abri d'être tachés, perdus ou dévorés par des chèvres tunisiennes, manifestement trop curieuses<sup>2484</sup>. La forme carnet, note Sophie Hébert

<sup>2479</sup> Voir Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains 1 : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, CNRS (Textes et manuscrits), 1990.

<sup>2480</sup> *Tous feux éteints*, *Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, « Année 1967 », p. 99-102. Ce passage, censé avoir été écrit en 1930, ne figure pas dans l'édition définitive de *La Rose de sable*.

<sup>2481</sup> « Préface » des *Carnets* publiés entre 1930 et 1944 et figurant dans le volume d'*Essais* de la Pléiade, *op. cit.*, p. 967-968. L'écrivain précise que ne sont pas reproduits dans ces carnets « des notes sur des sujets particuliers, versées dans des dossiers consacrés aux préparations d'ouvrages en projet. » Il rappelle que « les notes des années 1930-1935, ayant trait à [s]on enquête sur la condition des Nord-Africains, en vue du roman *La Rose de sable*, sont restées dans le dossier de ce roman. »

<sup>2482</sup> *Ibid.*

<sup>2483</sup> Le lecteur ignore comment se présente le début des *Carnets*, les dix-huit premiers volumes ayant été soit gardés au tiroir soit injectés dans des œuvres antérieures : « Pourquoi pas des notes plus anciennes ? Parce que, antérieures aux années 1923-1924, elles me paraissent bien enfantines et de peu d'intérêt. Quant aux notes des années 1925 à 1929, elles ont passé dans les trois volumes des *Voyageurs traqués* (*Aux Fontaines du désir*, *La Petite Infante de Castille*, *Un voyageur solitaire est un diable*). », *ibid.* Pour ce qui est de la fin des *Carnets*, elle peut aussi bien avoir été recueillie dans le volume intitulé *Tous feux éteints*, couvrant l'année de la mort de l'écrivain, que dans *Garder tout en composant tout*, regroupant des notes prises entre 1924 et 1972. Sans compter que les derniers fragments des *Carnets* figurent peut-être parmi les *Carnets* sans dates.

<sup>2484</sup> « Les feuillets d'un de mes *Carnets* dévorés par des chèvres à Tunis, en 1927. Dans un des manuscrits carthaginois de l'époque vandale, il existe un distique attribué à Virgile, adressé à un âne qui avait dévoré un



dans un article paru en décembre 2009, offre un « lieu de travail précaire, inconfortable, transitoire, car éphémère mais qui a justement cet avantage de ne pas donner l'impression d'être 'au travail'<sup>2485</sup> ». Montherlant tire pleinement parti de l'inachèvement inhérent à cette forme d'écriture ascolaire et lacunaire, soumise aux aléas de la vie. La discontinuité de l'écriture invite à une lecture intermittente, libre elle aussi de s'interrompre quand bon lui semble. Le destinataire des *Carnets*, que la forme fragmentaire ne tient pas captif, n'est pas contraint de procéder à une lecture linéaire. Il peut butiner dans les feuillets et glaner au passage quelques réflexions plaisantes. La suprême indifférence qu'affiche l'écrivain à l'égard du support utilisé dénote elle aussi le refus de sacraliser ce type d'écrits. L'introduction de *Garder tout en composant tout*, seuls carnets n'ayant pas été réunis par l'auteur, est à ce propos assez instructive. Jean-Claude et Yasmina Barat y mentionnent le long travail de déchiffrement que leur ont demandé ces « textes souvent illisibles, gribouillés à la hâte sur toutes sortes de papiers (publicités, courrier, factures, faire-part de décès...) »<sup>2486</sup>. L'écrivain se montre aussi irrévérencieux que le peintre de *La Rose de sable* à l'égard des documents officiels, administratifs et plus ou moins sérieux qui inondent sa boîte aux lettres.

Le reste de l'œuvre de Montherlant comporte quelques échos aux carnets, pratique qui se veut aux antipodes d'une écriture conventionnelle. L'avocat élitiste de *Fils de personne* s'est longtemps tourné vers le carnet, en raison de son caractère portatif, pour tenter de transmettre à son fils des principes susceptibles de l'arracher à la médiocrité ambiante :

GEORGES : Je songe à ces petits feuillets où j'avais noté des remarques sur ton caractère, des conseils à ton intention, des règles de vie. Quand je t'ai dit : « Veux-tu que je les lise ? » tu m'as répondu : « Tout à l'heure ». [...] Pendant des semaines j'ai apporté ces feuillets chaque samedi dans ma poche, sans jamais trouver l'atmosphère assez favorable pour les en sortir, sachant bien que, si tu m'écoutais, tu ne le ferais que par politesse. Parfois l'idée me venait de te les donner en te disant : « Il n'est pas du tout nécessaire que tu m'en parles. Je te demande seulement de ne pas les détruire. » Mais cela même me semblait encore trop. Et chaque lundi, je les remportais à Marseille, un peu plus froissés, et je les regardais avec mélancolie, comme si, ce qui était écrit là, c'était toute l'histoire de mon échec avec toi. Et un jour j'ai jugé que l'épreuve était suffisante, je les ai jetés.<sup>2487</sup>

Le contenu des feuillets est passé sous silence. Mais on se doute que les recommandations de cet homme intransigeant sont assez proches de celles qu'on pouvait lire, une dizaine d'années avant, dans la « Lettre d'un père à son fils »<sup>2488</sup>. Les allers-retours entre Paris et Marseille que font ces pages, vouées à se corner dans la poche de Georges, se soldent par un échec. Sans

---

manuscrit de l'Énéide. (Revue africaine, numéro du Cinquantenaire.) », *Carnet XXVI* (1934), *Carnets (années 1930 à 1944)*, op. cit., p. 1125-1132, p. 1130.

<sup>2485</sup> Sophie Hébert, « Ce que la pensée doit au carnet », *Recto/Verso* n° 5, décembre 2009, p. 1-8, article en ligne sur [http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce\\_que\\_la\\_pensee\\_doit\\_au\\_carnet.pdf](http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce_que_la_pensee_doit_au_carnet.pdf), consulté le 17/05/2013.

<sup>2486</sup> Yasmina Barat, Introduction de *Garder tout en composant* (1924-1972), op. cit., p. 7-10, p. 9.

<sup>2487</sup> *Fils de personne*, p. 243-244.

<sup>2488</sup> « Lettre d'un père à son fils » (1932), *Service inutile*, p. 724-734.

doute parce que Gillou est déjà trop formaté par le système scolaire pour que les préceptes de son père ébranlent ses certitudes. La preuve en est que la tirade de Georges sur les feuillets renvoie immédiatement Gillou à ses bulletins de notes, sur lesquels son géniteur n'a pas daigné se pencher<sup>2489</sup>. L'enchaînement des deux répliques permet de faire ressortir l'opposition entre les « feuilles de notes trimestrielles<sup>2490</sup> » de Gillou, document administratif dénué de toute fantaisie, et les *feuillets* de Georges.

Le passage des *Garçons* consacré à la description des passe-temps d'Alban durant l'été 1910 nous paraît lui aussi révélateur du lien établi par Montherlant entre la forme carnet et l'*otium* :

Aux grandes vacances de 1910 (quatorze ans et trois mois), brusque maturation de l'esprit et du corps. De l'esprit. Avant, sur les feuillets et dans les carnets où il notait ses sentiments, ceux-ci prenaient sous sa plume une expression fleurie et fausse, le lieu commun y était roi ; et des majuscules partout, et des points de suspension. [...] À cette date, cette manie disparaît. Enfin le voici lucide, sincère, débarrassé d'une exécrable littérature. Égale maturation du corps. Il s'aperçoit qu'il a grandi soudainement, à la nécessité de hausser la selle de son vélo.<sup>2491</sup>

Les longues plages de temps libre qu'offrent les grandes vacances sont propices à la rédaction de feuillets. À l'instar du vélo, cette activité apparaît comme une distraction plaisante, aisément praticable en plein air. Pour Montherlant, le carnet est une forme d'écriture qui accompagne, de plus ou moins près, l'individu tout au long de son existence. Le style du « carnetiste<sup>2492</sup> » est par conséquent destiné à évoluer, comme l'attestent les progrès d'Alban. Le collégien parvient progressivement à se départir de son lyrisme grossier et de ses images convenues. Sans doute peut-on voir dans cette précision un écho à la propre pratique de l'écrivain, qui préfère ne pas divulguer à ses lecteurs les notes antérieures à 1923, les jugeant « bien enfantines et de peu d'intérêt.<sup>2493</sup> » Ainsi, la propension de Montherlant à souligner le caractère immédiat, spontané de cette forme d'écriture se voit contrebalancée par l'inscription de cette dernière dans un long cheminement. C'est en tout cas ce que laisse entendre le recours au terme *maturation* dans le passage des *Garçons* que nous avons cité. En raison de

---

<sup>2489</sup> Nous avons déjà cité cette réplique au début de cette partie, à propos du rejet de la logique scolaire : « GILLOU : Et toi, mon vieux, mes feuilles de notes trimestrielles, quand je te les ai montrées, c'est à peine si tu les as regardées. Un petit coup d'œil, quelques « Très bien ! Très bien ! » indifférents... », *Fils de personne*, p. 244.

<sup>2490</sup> *Ibid.*

<sup>2491</sup> *Les Garçons*, p. 472.

<sup>2492</sup> Sophie Hébert précise que ce terme n'existe pas « même s'il tend aujourd'hui à se développer pour définir l'auteur d'un *blog*, 'carnétiste' étant la traduction littérale du terme anglais *blogger*. » Sophie Hébert choisit de conserver ce mot pour désigner les « adeptes du 'carnet papier' », elle le juge, à raison, plus satisfaisant que le terme « carnetiste », déjà utilisé pour désigner les illustrateurs spécialisés dans les carnets de voyage, voir « Ce que la pensée doit au carnet », *art.cit.*, p. 1.

<sup>2493</sup> Préface, *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 967.

son petit format et du parcours dans lequel il s'inscrit, le carnet est doublement placé sous le signe du mouvement. À cela s'ajoute l'idée que ce mode d'écriture est, avec les fiches sociologiques recueillies dans *Le Fichier parisien*, la forme privilégiée de l'observation amusée ou indignée d'un monde lui-même en mouvement. Les rues, les places, les squares, les restaurants et les cafés mentionnés dans les *Carnets* et dans *Le Fichier parisien*, recueil de choses vues, permettent à l'écrivain de peaufiner son image de flâneur. À la différence de ses contemporains, perdant leur temps à essayer d'en gagner<sup>2494</sup>, le promeneur auquel s'identifie Montherlant n'a aucun scrupule à gaspiller ses heures et assume pleinement le caractère non rentable d'une existence vouée au loisir.

Parce qu'elles préfèrent le plaisant à l'utile, l'amusement à la démonstration, les pratiques d'écriture affectionnées par Montherlant ne peuvent être envisagées indépendamment de la conception qu'il se fait du « métier » d'écrivain. Le rejet de l'engagement, qui émane déjà de son rejet du mariage et de la vie de famille, trouve un prolongement dans le refus d'accomplir une mission. Composante essentielle de l'éthique ludique de l'écrivain, le désintéressement mérite d'être envisagé sous ses deux versants, financier – la dépense, la valorisation de la perte, sur lesquelles nous nous sommes déjà arrêtée – et politique. Le désintéressement à l'égard de la chose publique est censé s'accompagner d'un repli sur soi libérant l'écrivain de toute responsabilité sur le plan social et politique. Or l'opposition jeu/sérieux, désengagement/responsabilité s'avère peu concluante dès lors qu'on s'interroge sur l'attitude trouble, voire contradictoire de Montherlant sous l'Occupation. Tout d'abord parce que la bipolarisation du champ littéraire durant les années noires pose la question de la possibilité de rester à distance du politique. Ensuite parce que les prises de position de l'écrivain en faveur de l'occupant se sont faites elles-mêmes sur le mode ludique de la distanciation et du détour.

---

<sup>2494</sup> Nous nous reportons ici aux deux séries de fragments du *Carnet XXI* intitulées « *Les Biophages* » et « *Biophagie (suite)* », *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1047-1050 ; p. 1050-1051.

## CHAPITRE 9

### UN JOUEUR SUR LISTE NOIRE : MONTHERLANT A-T-IL FAIT LE JEU DE L'ENNEMI ?

Durant les années noires, les prises de position de Montherlant, qui lui vaudront l'étiquette bien vite collée de *collaborateur*, passent paradoxalement par le déploiement de stratégies de déresponsabilisation et de désengagement. On compte parmi elles l'affectation d'indifférence, la mise à distance du présent et le refus de se confronter directement au réel. « Le Solstice de juin<sup>2495</sup> » et « Les Chenilles<sup>2496</sup> » — textes les plus souvent incriminés pour critiquer l'attitude de l'écrivain sous l'Occupation — puisent dans la tradition sportive du *fair play* pour justifier, souvent de manière indirecte, ambiguë, voire peu convaincante, le ralliement au camp des vainqueurs. Dès lors, quel crédit accorder à un collaborationnisme dont le ludisme atténue l'impact et opacifie les motivations ? Le premier écueil consisterait à nier cette dimension ludique pour faire de Montherlant un collaborationniste zélé à la manière de Drieu la Rochelle ou de Brasillach. Le second serait de ramener les prises de position de l'écrivain à un jeu sans conséquence. Le nom de Montherlant figure bel et bien dans les trois listes noires<sup>2497</sup> que fait paraître le 9 septembre, le 16 septembre et le 21 octobre 1944 le Comité National des Écrivains, organe de la Résistance littéraire s'érigeant en Tribunal des Lettres à la Libération. La peine rétroactive<sup>2498</sup> d'un an de non-publication qui s'abat sur

---

<sup>2495</sup> « Le Solstice de juin » (1941), *Le Solstice de juin*, p. 953-963.

<sup>2496</sup> « Les Chenilles » (1941), *ibid.*, p. 952.

<sup>2497</sup> Jeannine Verdès-Leroux rappelle que la liste des douze indésirables que le CNE publie au grand jour dans *Les Lettres françaises* le 9 septembre 1944 est suivie le 16 septembre d'une deuxième liste de « quatre-vingt quinze noms, incluant les douze déjà désignés » et d'une troisième liste, datant du 21 octobre 1944, sur laquelle figurent « cent cinquante-huit noms cités par ordre alphabétique », voir *Refus et violences. Politique et littérature d'extrême droite des années trente aux retombées de la Libération*, *op. cit.*, p. 387-388.

<sup>2498</sup> Après avoir rappelé que l'ordonnance relative à l'épuration des gens de lettres suspendit fort peu d'écrivains, Jeannine Verdès-Leroux aborde le cas de Montherlant : « La suspension, courte, portait parfois sur une période déjà écoulée : ainsi Montherlant fut frappé de la totalité des interdictions temporaires de l'article 3 de l'ordonnance du 30 mai 1945 pour une période d'un an, à dater du 1<sup>er</sup> octobre 1944, cela en octobre 1946, la décision étant publiée au Journal officiel le 26 janvier 1947. », *ibid.*, p. 384. L'interdiction de publier, peine

l'écrivain en mai 1945 apparaît elle aussi comme l'une des conséquences de l'inconséquence de l'écrivain, par trop confiant dans l'efficacité de son bouclier ludique.

À travers le prisme du jeu, il s'agira de comprendre l'attitude trouble de Montherlant sous l'Occupation, en se gardant de formuler des jugements péremptoirs, fielleux et somme toute bien faciles, plus de soixante-dix ans après les faits. La sévérité des critiques prononcées à l'encontre de l'écrivain à la Libération mérite elle aussi d'être soulignée et interrogée. Le revirement de position de Montherlant entre *L'Équinoxe de septembre* (1938) et *Le Solstice de juin* (1941) et sa (trop grande) légèreté face aux événements tragiques qui l'entourent ont durablement entaché son image héroïque. L'auteur s'échine pourtant à donner à sa résignation une dimension chevaleresque. Durant les années noires, Montherlant n'est d'ailleurs pas le seul écrivain à s'approprier la figure du chevalier. Cette dernière se voit modelée à la fois par la mythologie nazie et par la Résistance. L'utilisation abondante de l'intertexte épique joue des tours à Montherlant, dont on ne tarde pas, souvent avec une violence extrême, à dénoncer l'opportunisme et la couardise.

---

allant de 3 mois à 18 mois, est classée par Gisèle Sapiro parmi les « sanctions professionnelles » et fut prononcée contre d'autres écrivains comme Thérive, Fort, d'Agraves, voir *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Éditions du Seuil, 2011, p. 559.

## 9.1. DE *L'ÉQUINOXE DE SEPTEMBRE* AU *SOLSTICE DE JUIN* : LA ROUE A TOURNÉ

Les allusions de Montherlant à la fête foraine, lieu de la répétition circulaire, offrent un éclairage intéressant sur la volte-face de l'écrivain entre 1938 et 1941. Voici comment l'antimunichois de *L'Équinoxe de septembre* foudroyait en novembre 1938 le patriotisme ridicule, voire masochiste, d'une France humiliée de toutes parts et continuant à brandir le drapeau tricolore :

Cocorico gaillard du 24 mars, cocorico vainqueur du 30 septembre... La France fait cocorico, automatiquement dirait-on, chaque fois qu'elle reçoit un coup de pied quelque part, à la façon de ces cibles en forme de coq, dans les tirs forains, qui coqueriquent quand le tireur les a atteintes. Le climat étant un climat de dégonflage perpétuel – dégonflage du particulier, dégonflage des gouvernants devant le groupe et devant l'extérieur, – la nation accepte quoi que ce soit, tant des gouvernants que de l'extérieur.<sup>2499</sup>

L'image des cibles des stands forains tourne en ridicule les beaux discours de Daladier et de Chamberlain, cédant naïvement la Tchécoslovaquie à l'Allemagne. Le recours au polyptote *cocorico/coq/coqueriquent* vient appuyer les attaques du pamphlétaire à l'encontre d'une France n'ayant vraiment aucune raison de bomber le torse. Pour filer l'analogie avec le monde forain, l'écrivain use à trois reprises du terme *dégonflage*, qu'on retrouvera – on l'a dit – anglicisé et délesté de son préfixe privatif dans *La Rose de sable*<sup>2500</sup>. À la fin des années trente, c'est encore dans l'imagerie de la fête foraine que puise le moraliste des *Carnets* pour blâmer la lâcheté du peuple français. Refusant de prendre le taureau de la guerre par les cornes, ses compatriotes se cramponnent aux machines à sous, qui ne les rendront, soit dit en passant, pas plus riches que les billets de loterie :

[...] le symbole de la France de 1935-1939 devra être, aux yeux de l'histoire, l'appareil à sous, floraison nouvelle des cafés et des 'kermesses'. Des hommes, de toutes les classes et de tous les âges, restent à tripoter ces machines imbéciles, ou seulement à les regarder tripoter, *pendant des heures*, donnant un spectacle de désœuvrement, d'abrutissement et de puérilité [...].<sup>2501</sup>

<sup>2499</sup> « La France et la morale de midinette », *L'Équinoxe de septembre*, p. 835-849, p. 842.

<sup>2500</sup> « Le gonfling auquel se livra alors sur la personne de son fils, Mme Auligny, mérite de rester comme un modèle du genre. On voit ce mot 'gonfling' écrit sur des baraques foraines, où le jeu consiste à gonfler à force de bras des baudruches et c'est à celui qui, le premier, fera éclater la sienne : il ne manque sur les baudruches que des noms de littérateurs en vogue. Pendant quatre ans, Mme Auligny monta la tête à Lucien, sur tout ce qui touche à l'armée. », *La Rose de sable*, p. 38-39.

<sup>2501</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 127.

Il n'est pas dit que l'écrivain, en dépit de son ton altier, s'exclue totalement du groupe de badauds qu'il est en train de vilipender. C'est en tout cas ce que laisserait penser la présence du verbe *tripoter*, dont nous avons vu qu'il revenait fréquemment sous la plume d'un auteur friand de jeux de mains. Une ambiguïté plane sur ce réquisitoire contre la *puérilité*, qui se voit à d'autres moments érigée en valeur suprême. L'écrivain ne peut pas montrer son affection pour ce qui détourne ses compatriotes d'une guerre inévitable. Le bellicisme viril que Montherlant tente d'incarner en cette période de relâchement et de démission l'oblige ainsi à réajuster sa conception du jeu.

Dans *Le Solstice de juin*, l'absence d'allusion explicite aux kermesses et à leur influence pernicieuse traduirait plutôt la résignation de l'écrivain. L'antimunichois inflexible de *L'Équinoxe de septembre* ne s'était pas privé de convoquer l'image du stand forain pour dénoncer le pacifisme sordide d'une *douce France* moribonde. Fait rare chez notre auteur, le silence serait dans le cas du *Solstice de juin* moins à mettre sur le compte du dédain que sur celui d'une tolérance résignée envers les lieux de divertissement où ses compatriotes fuient les angoisses du présent. Dans cette optique, la reprise du mythe de la roue solaire, à travers laquelle l'écrivain justifie son revirement de position, peut être interprétée comme un écho savant à la grand roue, attraction incontournable des fêtes foraines :

La victoire de la Roue solaire n'est pas seulement victoire du Soleil, victoire de la païennité. Elle est victoire du principe solaire, qui est que tout tourne (« la roue tourne », dit le peuple). Je vois triompher en ce jour le principe, dont je suis imbu, que j'ai chanté, qu'avec une conscience extrême je sens gouverner ma vie.

L'alternance. Tout ce qui est soumis à l'alternance. Qui le comprend a tout compris. Les Grecs anciens sont pleins de cela. Et il paraît que la Chine ancienne prit pour emblème le dragon à la queue *ondulante*, pour le signifier. La nature avance de contraire en contraire.<sup>2502</sup>

La volonté de prendre de la hauteur et de la distance par rapport à l'événement présent passe clairement par la décontextualisation de la défaite française. Ce revers ne serait que l'illustration d'une loi vieille comme le monde : *la chance tourne*. Dans ces lignes écrites en juillet 1940 et publiées en novembre 1941 dans la *NRF*, le ralliement au camp des vainqueurs, afin qu'il ne soit pas perçu comme un geste opportuniste ou comme une piteuse reculade, se voit stratégiquement rattaché au principe de l'alternance. À en croire l'auteur, c'est agir en beau joueur que de rendre les armes, en reconnaissant de bon cœur la supériorité de son adversaire. Dans l'un des chapitres du *Solstice de juin* intitulé « Épuration<sup>2503</sup> », c'est à la

<sup>2502</sup> « Le Solstice de juin », *Le Solstice de juin*, p. 953-963, p. 961. « Le Solstice de juin », *Nouvelle Revue Française*, n° 331, 1<sup>er</sup> novembre 1941, p. 523-524.

<sup>2503</sup> « Épuration », *Solstice de juin*, p. 923-925.

même stratégie qu'il recourt quand, dans l'intention de faire coïncider son éthique élitiste avec la politique de censure de l'occupant, il souligne la vertu régénératrice des listes Otto :

Seul un grossier s'émerveille de l'abondance de sa bibliothèque. Pour moi, quand un confrère me glisse, en passant, que sa bibliothèque comporte dix mille volumes, il me plonge dans la consternation. 'Comme ils lui ont peu profité !'  
Qu'une bibliothèque doive être peu étendue, c'est un principe dont je suis pénétré.<sup>2504</sup>

Après avoir rappelé sa fidélité à ce qui est chez lui un principe, à savoir la primauté du qualitatif sur le quantitatif, l'écrivain justifie le regard favorable qu'il porte sur l'élitage imposé à la littérature française. L'idéal d'une « bibliothèque rajeunie<sup>2505</sup> » et dépouillée, corollaire d'un fantasme de redressement et de raffermissement, se retrouve d'ailleurs chez Drieu. Celui-ci se plaît à démontrer que « les bonnes époques littéraires sont des époques de censure : l'esprit est condamné à la maigreur.<sup>2506</sup> » La tâche, guère aisée, que se fixe Montherlant consiste à marquer la continuité entre son acceptation de la défaite et les valeurs qu'il a défendues par le passé. La résignation de l'écrivain ne doit en aucun cas dissoner avec sa conception chevaleresque de la guerre. Plus encore que le prolongement de *L'Équinoxe*, *Le Solstice* en serait « l'épanouissement<sup>2507</sup> », terme qu'utilise Montherlant dans le plaidoyer qu'il rédige en 1948 pour se disculper des accusations de collaboration. C'est à cette fin qu'il propose au lecteur de son *Mémoire*, publié intégralement en 1976, un parcours guidé dans son œuvre. Ce recueil d'extraits soigneusement choisis est censé illustrer le regard de sportif que l'écrivain a toujours porté sur la guerre et sur la vie en général :

Ma conception de la guerre ressort des pages 31 à 46 d'*Aux Fontaines du désir*, publiées en 1927, qui sont la clé de toute ma position devant la vie, et en conséquence de toute mon œuvre. Cette conception est celle du sport, du *fair play*. (Je rappelle quel rôle capital le sport a joué dans ma formation, et que j'ai consacré au sport un de mes premiers livres, *Les Olympiques*). La guerre est une compétition sportive. Elle n'implique l'hostilité que durant le temps d'une partie. La défaite doit être acceptée 'sportivement'.<sup>2508</sup>

L'argument ludique, brandi *a posteriori* dans son *Mémoire* justificatif, est moins bien assumé que l'écrivain ne le laisse penser. La version du « Solstice de juin » figurant dans le volume de la Pléiade publié en 1963 est stratégiquement amputée des quelques lignes écrites dans la *NRF*, en 1941, sur la nécessité de se montrer « beau joueur » et de s'incliner devant « les

---

<sup>2504</sup> *Ibid.*, p. 923.

<sup>2505</sup> *Ibid.*

<sup>2506</sup> Propos de Drieu la Rochelle dans *Le Français d'Europe* en 1944 cités par Gérard Loiseaux dans *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Fayard, « Histoire du XX<sup>e</sup> siècle », 1995, p. 98.

<sup>2507</sup> « *Le Solstice de juin* épanouit et enrichit la conception de la guerre exposée dans *L'Équinoxe*. », *L'Équinoxe de septembre*, *Le Solstice de juin* suivi de *Mémoire inédit*, p. 294.

<sup>2508</sup> *Ibid.*, p. 280.



droits de la conquête.<sup>2509</sup> » Sans doute l'auteur est-il parfaitement conscient des limites que présente la justification sportive de sa résignation. Le goût du défi et la fascination pour les microcosmes codifiés, que l'écrivain a maintes fois rattachés à son amour du jeu, auraient pu tout aussi bien être invoqués pour expliquer son engagement dans la Résistance<sup>2510</sup>.

L'Antiquité est également appelée à la rescousse par notre auteur, désireux de démontrer la cohérence de sa conduite envers l'occupant :

Sur un plan plus élevé, cette conception de la guerre est celle des anciennes cosmogonies grecques, où les dieux, après s'être livrés d'âpres batailles, reprennent leurs places dans l'Olympe, vainqueurs et vaincus, sans se garder rancune. (Je rappelle aussi quel rôle joue l'Antiquité dans mon esprit et dans mon œuvre).<sup>2511</sup>

À travers les piqûres de rappel qu'il administre au lecteur de son *Mémoire*, l'écrivain se présente comme un homme têtue, fidèle à ses principes et donc aux antipodes du traître opportuniste ostracisé par les censeurs de l'après-guerre. L'athlète fêru d'Antiquité ne s'est, à l'en croire, nullement écarté de sa ligne de conduite lorsqu'il a accepté la victoire du camp adverse. Cette cohérence à l'égard de son propre système de valeurs est mise en avant par Jean-François Domenget<sup>2512</sup>, qui constate que l'auteur du *Solstice de juin* persiste à lire la réalité à travers le prisme du mythe, au risque de passer à côté du tragique de l'Histoire. La juxtaposition des époques et la déréalisation de l'expérience de la guerre dénotent une conception cyclique de l'existence. L'événement, introduit dans une série, perd ainsi sa

---

<sup>2509</sup> « Le Solstice de juin », *Nouvelle Revue Française*, n° 331, 1<sup>er</sup> novembre 1941, p. 523-524. Jacques Lecarme, dans sa communication intitulée « Avant et après l'été 44 : Publier, ne pas publier, réécrire », confronte les deux versions de ce même texte de Montherlant, soucieux de ne pas léguer à la postérité un passage où son collaborationnisme s'exprime de manière explicite. Communication prononcée lors du colloque international *Après Vichy : l'écriture occupée*, organisé par Marc Dambre, Richard J. Golsan et Christopher Lloyd, les 30, 31 et 1<sup>er</sup> juin 2012, Université de la Sorbonne Nouvelle, Maison de la Recherche.

<sup>2510</sup> Par exemple, l'entrée dans la société clandestine que constitue la Résistance, les identités d'emprunt qu'elle suppose et les messages cryptés qui s'y échangent confortent les héros du roman de Roger Vailland dans l'idée qu'ils prennent part à un *Drôle de jeu*. Marat, Rodrigue, Hercule, Caracalla, tels sont les pseudonymes des résistants de Vailland, pleinement conscients que le choix de tels noms comporte une dimension éminemment ludique. Si le personnage principal se fait appeler Marat, par exemple, c'est pour « taquiner le 'patron', Caracalla, qui, bien qu'admirateur de l'Armée rouge, est loin d'être un révolutionnaire ; on raconte même qu'avant la guerre, il était inscrit à l'Action française. », Roger Vailland, *Drôle de jeu* (1945), Phébus/Libretto, 2009, p. 13. On pourra aussi citer le passage dans lequel Rodrigue, lassé par les missions répétitives qu'il doit effectuer, tourne en dérision l'emploi d'un langage codé au sein de la Résistance : « Marre de ce métier d'idiot qui consiste à compter le nombre de rayons qu'il y a sur une roue de locomotive et à chuchoter : *am stram gram pique et pique et colégram* dans l'oreille d'un colonel en retraite qui en déduit la date et l'heure du débarquement alors qu'il aurait dû comprendre qu'il était chargé de *bourrer bourrer le ratatam moustram* », *ibid.*, p. 109.

<sup>2511</sup> *Ibid.*, p. 280-281.

<sup>2512</sup> Jean-François Domenget, « Le mythe de la guerre dans l'œuvre de Montherlant », colloque *L'Imaginaire de Montherlant : figures et formes*, organisé par Patrick Brunel, du 22 au 24 novembre 2012 à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, Actes à paraître.

singularité<sup>2513</sup>. Dans cette perspective, la croix gammée, qui n'est qu'un avatar de la roue solaire, s'est montrée la plus forte en 1940. Mais ce n'est que partie remise à partir du moment où l'on admet que la roue tourne. La manière avec laquelle Montherlant prend soin de relier l'image de la roue, symbole des aléas de la Fortune, à la tradition savante mais aussi au bon sens populaire est symptomatique des jeux de variations dont il est coutumier.

À voir l'auteur mêler ainsi les registres et les références, on se dit qu'il n'est décidemment pas incongru d'établir une correspondance entre la noble roue solaire et les manèges forains. Le syncrétisme ludique de l'écrivain n'est pas sans conséquence sur nos pratiques de lecture puisqu'il nous incite à attribuer à un même mot, à un même signe, plusieurs significations. Le noble, le grand et le sérieux recèlent bien souvent dans l'œuvre une part de bassesse et de filouterie. La roue solaire ne fait pas figure d'exception. Référons-nous par exemple à un passage des *Carnets* écrit entre 1939 et 1944 dans lequel l'auteur justifie le choix d'un titre tel que *Le Solstice de juin*. L'écrivain rattache la métaphore du solstice au « principe dont on n'ignore pas qu'il est au centre de [s]a vie, d'ordinaire sous le nom d'alternance, et qu'il est figuré par la roue solaire qui, depuis 1938, est représentée sur nombre d'éditions de [s]es livres.<sup>2514</sup> » À supposer que le signe typographique dont il est ici question soit le fameux rond traversé par une perpendiculaire — emblème du gotha pédérastique figurant d'après Peyrefitte sur certaines des couvertures de Montherlant<sup>2515</sup> —, cela démontrerait une fois de plus l'imbrication du jeu et du sérieux dans son œuvre. Même dans le cas contraire, nous arriverions à une conclusion similaire en constatant qu'une ligne tracée au milieu d'un cercle suffit à dégrader la noble roue solaire, transformée en deux hémisphères éminemment suggestifs. Les « deux petites cornes<sup>2516</sup> » de taureau que l'auteur, dans sa *Correspondance* avec Peyrefitte, dit avoir ajoutées à ce symbole sur la couverture des *Olympiques* laisse entendre que ce qui a été sacralisé au plus haut point dans l'œuvre, ici la corrida, peut à tout moment faire l'objet de plaisanteries. L'écrivain ne ferait que renouer, sur

---

<sup>2513</sup> Au cours de cette même communication, Jean-François Domenget montre en effet que Montherlant introduit fréquemment de l'archétypal dans l'Histoire, ce qui finit par donner lieu à une idée abstraite de la guerre, déconnectée du réel.

<sup>2514</sup> *Garder tout en composant tout*, « Les années de guerre (1939-1944) », p. 95-161, p. 142.

<sup>2515</sup> Il s'agit d'une lettre datée du 15 janvier 1940, que nous avons déjà mentionnée, dans laquelle Montherlant demandait à son complice de ne pas oublier d'ajouter au rond, symbole de leur ordre, une « barre perpendiculaire », dont Peyrefitte explique, en note, qu'elle correspondait dans son esprit à « la raie des fesses. », *Correspondance*, p. 70.

<sup>2516</sup> *Ibid.*, Voir note (2) : « [...] Montherlant avait mis ce symbole comme signe typographique dans certains de ses livres, — sur la couverture des *Olympiques*, il y a ajouta deux petites cornes (le Taureau... le Taureau branché sur le cul !). » L'ajout de ces deux petites cornes peut évoquer dans l'esprit du lecteur les plaisanteries d'écoliers espiègles s'amusant à faire des oreilles de lapin à leurs camarades le jour de la photo de classe.

le mode de la *private joke*, avec les pitreries du collège. Ces dernières valent d'ailleurs aux petits cancre des *Garçons* des heures de retenue à la pelle :

Serge raconta que toute sa classe avait été collée pour dimanche prochain, voici pourquoi : dans la classe, il y avait contre la fenêtre un grand vélum. Quand la fenêtre était ouverte, l'air le gonflait. Alors, les garçons en avaient fixé le milieu avec des punaises, de sorte que les deux côtés se bombaient et qu'au milieu il y avait une fente...<sup>2517</sup>

Le lecteur de la *Correspondance* aura reconnu dans cette farce de collégien un clin d'œil au fameux emblème de l'ordre pédérastique, qui ne serait, après tout, qu'une variante égrillarde de la roue solaire.

Mais la désacralisation ludique de pratiques et de valeurs par ailleurs encensées n'est bien évidemment pas sans conséquence sous l'Occupation. Cette réversibilité du jeu et du sérieux est le principal grief retenu à l'encontre de l'écrivain, à qui l'on reproche d'avoir puérilement retourné sa veste. Qu'on fasse de cette réversibilité une constante chez ce chantré de l'alternance ou une couverture bien pratique, le statut ambivalent conféré à la guerre dans *Le Solstice de juin* témoigne de cette hésitation à trancher entre jeu et sérieux :

C'est grand' pitié que les Français n'aient pas voulu vivre sérieusement la guerre qui leur fut offerte en 39. Qu'ils n'aient pas mieux réalisé que, auprès du jeu de la guerre, tous les sports et les tâches et les divertissements étaient du pipi de chat.<sup>2518</sup>

Ce n'est ni comme un jeu ni comme une affaire sérieuse qu'est présentée la guerre mais comme un jeu sérieux, censé être plus noble que tout le reste. Dès lors, si le *jeu de la guerre* conduit à envisager les autres activités humaines comme du *pipi de chat*, pourquoi recourir à la métaphore triviale de l'urine pour parler du front ? C'est la question qu'on peut se poser en lisant « Les Chenilles<sup>2519</sup> », fable prosaïque ayant largement contribué à la réputation de collaborateur de Montherlant.

---

<sup>2517</sup> *Les Garçons*, p. 537.

<sup>2518</sup> *Le Solstice de juin*, p. 915-921, p. 919.

<sup>2519</sup> « Les Chenilles », p. 952.

## 9.2. L'ARROSEUR ARROSÉ DES « CHENILLES<sup>2520</sup> »

Alors qu'il a reproché à ses compatriotes de ne pas avoir pris au sérieux la menace de la guerre, Montherlant passe par une plaisanterie scabreuse pour exprimer son ralliement au camp ennemi, dont la victoire, en 1940, est indiscutable. Le texte des « Chenilles » paraît en 1941 dans *La Gerbe*, périodique collaborationniste dans lequel l'écurie Grasset est à l'honneur<sup>2521</sup>. Voici comment nous serions tentée de résumer la *leçon* de l'anecdote triviale relatée par l'auteur : puisque les adversaires, telles de vaillantes chenilles, résistent aux giclées d'urine destinées à les noyer, mieux vaut s'incliner et rendre les armes. L'écrivain dit en effet se souvenir de la ténacité avec laquelle les bestioles se défendaient lorsque « l'été 40, entre Somme et Oise<sup>2522</sup> », il s'amusait à leur uriner dessus :

Les chenilles se tortillaient d'abord sous le jet dru et chaud, et fort chargé de chimie, je suppose. Mais cela n'était rien ; c'était ensuite que j'aimais les contempler, tandis qu'elles se convulsaient interminablement dans les ennuis de l'agonie ; elles si détendues d'ordinaire, à présent toutes nouées, exhibant dans leurs contorsions un ventre blanc qu'on ne leur connaissait pas ; elles, si plates, dressant leur tête vers le ciel, en un mouvement à la fois pathétique et dérisoire. Je dois dire que la plupart d'entre elles en revenaient, à mon grand dépit. Mais je leur donnais leur chance, et pour rien n'aurais achevé celles qui renaissaient à la vie, admirant plutôt leur bonne constitution. Bien plus, s'il arrivait qu'une mouche obstinée se collât sur une d'elles, déjà la flairant cadavre, avec une égale obstination je chassais et rechassais cette mouche, voulant que le sort de ma chenille ne dépendit plus que d'elle seule. De sorte qu'on ne peut pas dire que j'étais l'ennemi absolu des chenilles, puisque, après avoir tenté de les envoyer à trépas, cette épreuve une fois terminée je tentais, d'une ardeur égale, qu'elles restassent en vie.<sup>2523</sup>

Même si l'écrivain n'indique pas explicitement que les chenilles dont il est ici question renvoient aux Allemands — nous montrerons plus loin les différentes interprétations auxquelles cet article a donné lieu —, c'est cette hypothèse qui est selon nous la plus probable. Le paragraphe final, destiné à mettre en lumière les intentions de l'écrivain, nous invite d'ailleurs assez clairement à associer les vers sur lesquels il urine aux adversaires d'outre-Rhin :

---

<sup>2520</sup> *Ibid.*

<sup>2521</sup> Gisèle Sapiro constate en effet que la maison Grasset est « surreprésentée » dans ce périodique ouvert à la littérature régionaliste et prolétarienne et regroupant des écrivains de sensibilités littéraires et idéologiques fort diverses : « Sur les 28 écrivains de notre population qui collaborent à *La Gerbe*, près d'un sur quatre a eu Grasset comme premier ou second éditeur principal, contre à peine plus d'un auteur sur dix pour l'ensemble de notre population de 185 écrivains en activité sous l'Occupation. », *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Fayard, 1999, p. 38.

<sup>2522</sup> « Les Chenilles », p. 952.

<sup>2523</sup> *Ibid.*

Si je me suis étendu sur ce petit jeu (de pisser sur les chenilles), c'est qu'il me semble qu'il n'est pas sans analogie, pour l'esprit, avec celui de la guerre. Faire tout ce qu'il faut pour anéantir l'adversaire. Mais une fois qu'il a montré que c'était lui qui tenait le bon bout, s'allier du même cœur avec lui.<sup>2524</sup>

La clarification à laquelle l'auteur entend procéder à la fin de son texte dote ce court récit d'une *morale* renvoyant le lecteur à l'actualité. Or cette visée prétendument argumentative est mise à mal par le manque de clarté du texte. Que signifie, dans l'esprit de l'auteur, « arroser les chenilles<sup>2525</sup> » ? La réponse est loin d'être évidente. Certes, uriner sur ses adversaires en temps de guerre peut apparaître comme un réflexe patriotique. Mais, qui plus est dans un texte de Montherlant, on s'attendrait à d'autres réactions, bien plus élégantes et chevaleresques. La nonchalance, le peu d'acharnement que met l'écrivain à terrasser ses adversaires vire même à la complaisance obséquieuse. Se défendant d'être « l'ennemi absolu<sup>2526</sup> » des chenilles, il prend un malin plaisir à les voir renaître à la vie. La déception causée par la prise de conscience de la défaite a très vite cédé la place à la fascination devant la pugnacité de l'adversaire. À l'inverse, on est en droit de s'interroger sur la *germanophilie* et le *collaborationnisme* d'un auteur dont la premier geste est tout de même d'uriner sur ses ennemis.

À cette équivocité s'ajoute une désinvolture déroutante. Quel crédit accorder aux réflexions d'un moraliste méditant « l'objet en main<sup>2527</sup> » ? Rien, dans cette histoire, ne semble pouvoir être pris au sérieux. L'auteur *se répand* en détails peu ragoûtants, comme pour pointer la médiocrité et la passivité dans lesquelles il se complaît. L'« insondable portée philosophique<sup>2528</sup> » — cette expression employée dans le premier paragraphe ne peut pas être dénuée d'ironie — que Montherlant affirme vouloir donner à son geste est neutralisée par un récit trop trivial et tarabiscoté pour avoir une réelle efficacité. Comme s'il refusait d'assumer clairement une position, l'écrivain mine son texte de l'intérieur, en atténuant sensiblement son impact sur le lecteur. Il s'attarde sur le déroulement de son « petit jeu<sup>2529</sup> », d'autant plus dérisoire qu'il le pratiquait, à ses dires, aux « instants de relâche<sup>2530</sup> ». Hormis l'argument chevaleresque de la loyauté envers l'ennemi, tout le reste laisse à penser que l'écrivain aurait plutôt l'intention d'isoler ce *petit* texte du reste de son œuvre, placée sous le signe de la *grandeur* et de la *hauteur*. Le gigantisme rabelaisien permettant à Pantagruel de noyer avec

---

<sup>2524</sup> *Ibid.*

<sup>2525</sup> *Ibid.*

<sup>2526</sup> *Ibid.*

<sup>2527</sup> *Ibid.*

<sup>2528</sup> *Ibid.*

<sup>2529</sup> *Ibid.*

<sup>2530</sup> *Ibid.*

une facilité désarmante ses adversaires sous un « déluge<sup>2531</sup> » d'urine a cédé la place à un monde microscopique et dérisoire. Les larves de papillon résistent bien plus que les Dipsodes au « jet dru et chaud<sup>2532</sup> » que leur envoie leur ennemi, bien vite à court de munitions.

Les analogies vaseuses sur lesquelles repose un texte comme « Les Chenilles » illustrent la tendance profonde de l'écrivain à se tenir « éloigné du réel<sup>2533</sup> », pour reprendre l'expression de Jeannine Verdès-Leroux. En raison même de son ambiguïté, ce récit est à l'image des chenilles contorsionnistes qu'il décrit : il se dérobe à toute tentative d'interprétation univoque. Cependant, certaines lectures, motivées avant tout par le désir de dénoncer l'attitude décevante et peu glorieuse de l'auteur durant l'Occupation, nous semblent très discutables. La désinvolture dénuée de réelle conviction dont Montherlant fait preuve dans ce texte invalide à la fois l'analyse de Raymond Aron, considérant l'écrivain comme « le plus grand des écrivains collaborateurs<sup>2534</sup> », et la lecture de Pierre Seghers. Ce dernier, dans un article des *Lettres françaises* paru le 7 octobre 1944, assimile hâtivement les « incontinences verbales<sup>2535</sup> » de l'auteur au désir d'uriner sur les femmes et les enfants durant l'exode de mai 1940. La conduite triviale qu'on est en droit de reprocher à Montherlant, dont le nom figure un mois avant l'article de Pierre Seghers aux côtés de ceux de onze autres écrivains « indésirables<sup>2536</sup> », n'atteint pas selon nous l'infamie que veut y décrypter l'ancien résistant. Le fait que l'auteur laisse transparaître son ralliement au camp des vainqueurs ne suffit pas à faire de cette fable de mauvais goût un texte de propagande. Pierre Sipriot, dans la biographie qu'il consacre à Montherlant, fait la même lecture que Pierre Seghers. Mais il dote l'écrivain d'une once de compassion envers ses compatriotes : « [...] Les Chenilles sont les foules de l'exode écrasées par les Allemands à qui Montherlant demande de n'être pas impitoyables.<sup>2537</sup> » Frappés par la proximité des termes *chenilles* et *chenillettes*, d'autres lecteurs ont cru bon de voir dans le geste de l'écrivain la volonté

<sup>2531</sup> Voir le chapitre XXVIII, « Comment Pantagruel eut victoire bien estrangement des Dipsodes et des Géans », François Rabelais, *Pantagruel*, Le Livre de poche, (1542), 1972, p. 255-265, p. 263 :

« Soubdain print envie à Pantagruel de pisser, à cause des drogues qui luy avoit baillé Panurge, et pissa parmy leur camp, si bien et si copieusement qu'il les noya tous ; et y eut déluge particulier dix lieues à la ronde. Et dist l'histoire que, si la grand jument de son père y eust été et pissé pareillement, qu'il y eust un déluge plus énorme que celluy de Deucalion : car elle ne pissoit foys qu'elle ne fist une rivière plus grande que n'est le Rosne et le Danouble. »

<sup>2532</sup> « Les Chenilles », *op. cit.*, p. 952.

<sup>2533</sup> « Le *Solstice de juin* est un texte ambigu, prudent, plein de contradictions et toujours éloigné du réel. », Jeannine Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 240.

<sup>2534</sup> Raymond Aron, « Les attitudes d'Henry de Montherlant », *Au service de l'ennemi* (mars 1943), repris dans *L'Homme contre les tyrans*, Éditions de la Maison Française, « Civilisation », 1944, p. 209-223, p. 209.

<sup>2535</sup> Pierre Seghers, « Les incontinences verbales de Monsieur de Montherlant », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1944, p. 2.

<sup>2536</sup> Pierre Seghers, *Les Lettres françaises*, 9 septembre 1944.

<sup>2537</sup> Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, tome II, *op. cit.*, p. 186.

d'uriner sur l'armée française<sup>2538</sup>. Conscient que l'ambiguïté de son texte a joué en sa défaveur, l'auteur, soucieux de récuser ces interprétations, *décode* son propre récit, fondé sur l'équation *chenilles* = *Allemands*. En 1971, il affirme en effet que son intention était d'écrire une « apologie de l'armistice<sup>2539</sup> ». C'est une manière de dire que son texte n'était ni un hymne au collaborationnisme ni un déversement de haine à l'égard de son propre camp. Le texte de Léon-Pierre Quint<sup>2540</sup>, stratégiquement placé à la suite du *Mémoire* justificatif de Montherlant, visait déjà à présenter l'auteur sous les traits d'un homme à distance de l'événement, refusant de choisir un camp :

[...] on peut comprendre le regret de quelques uns des anciens amis de Montherlant – et qui a même pu se muer en ressentiment – de ne l'avoir pas vu, après 1940, les suivre dans leur opposition : celui qui s'était, avec eux, élevé contre la menace nazie, refusait de les accompagner plus loin et d'entrer avec eux dans la lutte désormais souterraine, il paraissait, à leurs yeux, de l'autre côté, sans avoir fait pourtant un pas dans l'autre sens... Simple question d'optique.<sup>2541</sup>

Mais on ne peut s'en tenir à l'idée que Montherlant est resté fidèle à sa ligne de conduite et qu'il n'a pris aucun parti. L'auteur du *Solstice de juin* a indéniablement fait *un pas dans l'autre sens* et son attitude ne peut en cela être ramenée à une simple question de point de vue. Inversement, faire de Montherlant un collaborationniste effréné<sup>2542</sup>, c'est oublier qu'il refuse de *coller* au présent.

C'est pour cette raison qu'on ne peut pas non plus, comme le fait Pierre Assouline, considérer que *Le Solstice de juin* est « un livre de foi en Pétain<sup>2543</sup> ». Certes, ce sont les *Carnets* et les *Textes sous une occupation* qui concentrent les attaques les plus virulentes à l'encontre de Vichy. On pense à la diatribe contre la Loterie nationale<sup>2544</sup> et à la lettre persane

<sup>2538</sup> Il est fait mention de cette lecture dans la biographie détaillée de Montherlant figurant sur le site créé par Henri de Mèus, [http://www.montherlant.be/biographie\\_04\\_guerre\\_40-45.html](http://www.montherlant.be/biographie_04_guerre_40-45.html), consulté le 20/06/2013. Ce site, très documenté mais quelque peu partisan, renvoie dos à dos l'interprétation « ridicule » identifiant les chenilles à l'armée française et la lecture proposée par Pierre Sipriot.

<sup>2539</sup> « J'y racontais une chose vue souvent : on urine sur une chenille, on la croit morte, noyée, elle relève la tête, on recommence une troisième, une quatrième fois et on se dit : vraiment elle est extraordinaire, laissons cette chenille tranquille. Dans ma pensée c'était une apologie de l'armistice. J'avais vu trois semaines de front, ça m'avait largement suffi pour comprendre qu'il fallait un armistice. » (Archives du XX<sup>e</sup> siècle, 1971, p. 40), propos de l'écrivain cités sur [http://www.montherlant.be/biographie\\_04\\_guerre\\_40-45.html](http://www.montherlant.be/biographie_04_guerre_40-45.html), consulté le 20/06/2013. L'auteur de la biographie figurant sur le site appuie clairement les propos de l'écrivain en prenant soin d'ajouter : « 'Laissons cette chenille tranquille', cela voulait dire en réalité : 'Laissons les Allemands tranquilles ! On a perdu ! La paix maintenant !' ».

<sup>2540</sup> « Henry de Montherlant 1945 par Léon-Pierre Quint, ancien membre du CNE », *Mémoire inédit*, op. cit., p. 313-319.

<sup>2541</sup> *Ibid.*, p. 317-318.

<sup>2542</sup> Dans l'intention de faire ressortir la complexité du « cas Montherlant », Jeannine Verdès-Leroux insiste sur le fait qu'il « ne peut pas être mis sur le même plan que Drieu ou Chardonne et [que] les condamnations qui plurent sur lui à la Libération sont excessives. », op. cit., p. 244.

<sup>2543</sup> Pierre Assouline, *L'Épuration des intellectuels*, Éditions Complexe, « La Mémoire du siècle », 1985, p. 63.

<sup>2544</sup> « La Loterie 'Nationale' », *Textes sous une occupation*, p. 1455-1461.

dénonçant l'embrigadement des *Zanfandeyzécols*<sup>2545</sup>. Mais la critique de la mystique vichyssoise de la jeunesse et de la révolutionnette nationale est bien présente dans *Le Solstice de juin* et dans certains articles de la *NRF* publiés durant l'Occupation. En février 1941, c'est à *l'esprit de famille* sacralisé par Pétain que s'en prend cet égotiste aux valeurs guerrières. L'amour filial, par essence féminin et bourgeois, est incompatible avec les intérêts de la patrie : « [...] c'est en partie de notre embourgeoisement qu'est venue notre défaite.<sup>2546</sup> » N'était-ce pas déjà le constat auquel voulait nous mener l'auteur de *L'Exil*, pièce dans laquelle une mère supplie son « petit garçon<sup>2547</sup> » de ne pas rejoindre le front ? L'impertinence, l'anticonformisme et l'*ethos* viril dont se prévaut Montherlant le préservent d'un investissement trop empressé à l'égard du régime en place. Bien qu'un texte comme « Les Chenilles » atteste d'une prise de position irréversible sous l'Occupation, la puérilité et l'insouciance qui s'en dégagent nous renvoient aussi à l'esprit potache de la fête foraine. Rechignant à endosser la responsabilité de son choix, l'écrivain préfère retomber en enfance et suivre l'exemple de petits farceurs comme Denie<sup>2548</sup> et Moustique<sup>2549</sup>. En urinant sur les chenilles, l'auteur s'adonne à une nouvelle version du tir aux pigeons. Celui qui ne parvient pas à viser juste et à décrocher le gros lot repartira avec un lot de consolation — la roue solaire est qualifiée de « mythe consolant<sup>2550</sup> » —, à savoir la certitude que la chance tourne et que tout « ne se décline que pour se relever.<sup>2551</sup> »

Cette manière d'envisager la défaite comme un des va-et-vient de l'Histoire l'éloigne d'un « prophète<sup>2552</sup> » du déclin comme Drieu, qui voit dans la figure du Juif le ferment de la décadence du monde occidental. L'absence d'attaque haineuse contre les Juifs dans l'œuvre

<sup>2545</sup> « Les Zanfandeyzécols » (1942), p. 1449-1453.

<sup>2546</sup> « Paternité et patrie », la *NRF*, n° 324, 1<sup>er</sup> février 1941, p. 343-344, propos cités par Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, op. cit., p. 404.

<sup>2547</sup> « GENEVIÈVE : [...] Mon fils ! Mon fils unique ! (*Elle le regarde.*) Mon petit garçon, je t'en supplie, ne t'en va pas ! Je te demande pardon : je te dis cela comme une petite fille effrayée. Penser que tu existes sur la terre et que tu pourrais tout à coup n'y exister plus [...]. », *L'Exil*, p. 34.

<sup>2548</sup> L'un des nombreux vilains tours de Denie, le thuriféraire déluré de Notre-Dame du Parc, consiste en effet à uriner « trois gouttes dans le vin de messe », *Les Garçons*, p. 742-743.

<sup>2549</sup> L'adolescent se souvient qu'il s'amusait, enfant, à courir sur les toits d'El Moutribia et « à pisser sur les filles qui passaient », *Moustique*, p. 98.

<sup>2550</sup> Dans la note de 1952 figurant à la fin du « Rêve des guerriers » (1940), l'écrivain fait référence à la Roue solaire, le « mythe 'consolant' de 1941 », *Textes sous une occupation*, p. 1419.

<sup>2551</sup> « [...] Et toute la mythologie du *Solstice de juin* est fondée sur la Roue solaire, symbole de ce qui ne se décline que pour relever. », *ibid.*

<sup>2552</sup> Voir ce que Drieu écrit dans son *Journal* le 3 janvier 1942 : « Il faut renoncer à être dans l'événement immédiat et accepter son rôle de prophète. [...] En lisant les prophètes, je découvre qu'ils étaient 'collaborationnistes', ils savaient que tout était perdu d'une certaine forme. », op. cit., p. 284.



de Montherlant<sup>2553</sup> nous dissuade d'accuser l'écrivain d'antisémitisme. Les piques à l'encontre des « Juifs aux sourires doucereux<sup>2554</sup> » affublés de « noms d'anges : Benoliel, Benamour<sup>2555</sup> » ne sont ni plus tendres ni moins stéréotypées que celles qui sont envoyées aux autres clients du café fréquenté par Auligny. On songe par exemple aux « notables marocains, fameux tartufes<sup>2556</sup> » et aux « Anglais précédés de leurs grands mentons<sup>2557</sup> ». Quelques lignes plus loin, le portrait qui est fait « des Juifs d'affaires, avec des dents de lama qui leur point[ai]ent hors de la bouche<sup>2558</sup> », est lui aussi plutôt à lire comme un concentré de poncifs railleurs, symptomatiques des préjugés de l'époque. Sans faire référence à un passage précis de l'œuvre de Montherlant, Marguerite Yourcenar préfère à juste titre parler de « conformisme de classe<sup>2559</sup> » plutôt que d'antisémitisme pour désigner ce type de « persiflage<sup>2560</sup> ». Le fait qu'il n'y ait pas d'attaque à l'encontre du peuple juif dans son œuvre est un argument brandi par Montherlant pour assurer sa défense. Dans son *Mémoire*, il rappelle en effet que le projet de traduction allemande de *Mors et Vita* ne s'est pas concrétisé

<sup>2553</sup> Nous n'avons pas trouvé de trace d'antisémitisme haineux dans l'œuvre de Montherlant, constat que dressent également Jean-François Domenget dans *Montherlant critique*, op. cit., p. 44 et Jeanyves Guérin dans *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 329.

<sup>2554</sup> Nous nous référons au début de la deuxième phrase de *La Rose de sable* : « Ces Juifs aux sourires doucereux, avec des barbes 'de huit jours', qui rendaient grises leurs faces blêmes, et toujours des chapeaux melons (les seuls de la ville), et toujours des jaquettes noires ocellées de taches, et par là-dessus des noms d'anges : Benoliel, Benamour... ; [...] », p. 9.

<sup>2555</sup> *Ibid.*

<sup>2556</sup> *Ibid.*

<sup>2557</sup> *Ibid.*

<sup>2558</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2559</sup> Marguerite Yourcenar reconnaît que dans l'œuvre de Montherlant, dont elle vient de lire le *Mémoire*, « on ne peut pas trouver d'attaque, à proprement parler, contre les Juifs, mais il est vrai aussi que pour lui, comme pour l'Éric du *Coup de Grâce*, 'le persiflage à l'égard des Juifs fait partie d'un conformisme de classe'. », Lettre à Jeanne Carayon du 2 mars 1977, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 539-541, p. 540. Dans la préface du *Coup de grâce* (1939), écrite en mars 1962, l'auteure met effectivement en garde le lecteur contre la tentation de prendre pour « un antisémite professionnel cet homme [Éric von Lhomond] chez qui le persiflage à l'égard des Juifs fait partie d'un conformisme de caste, mais qui laisse percer son admiration pour la prêteuse sur gages israélite, et fait entrer Grigori Loew dans le cercle héroïque des amis et des adversaires morts. », *Alexis ou le Traité du Vain Combat* suivi de *Le Coup de Grâce*, op. cit., p. 125-248, p. 130-131. Tout en déplorant le silence de Montherlant sur les camps de concentration, l'auteure des *Mémoires d'Hadrien* fait remarquer que l'écrivain n'est guère plus loquace « pour les autres victimes de l'histoire, pas même pour les aristocrates de la Terreur », *Lettres à ses amis et à quelques autres*, op. cit., p. 541. Nous avons relevé sous la plume de Montherlant une seule allusion aux camps de la mort, et ce dans un texte en marge de l'œuvre. Il s'agit de la préface de *La Religieuse* parue en 1972. L'écrivain assimile Longchamp, le second couvent dans lequel se trouve l'héroïne de Diderot, à « un Auschwitz, un Dachau religieux » mais ne s'étend pas sur cette comparaison, Denis Diderot, *La Religieuse*, Préface de Montherlant, *Le Livre de poche*, 1972, p. V-IX, p. V. Pour ce qui est du silence de l'écrivain sur les martyrs de la Terreur, nous serons au cours de ce chapitre amenée à nuancer le constat de Marguerite Yourcenar en montrant comment l'auteur, soucieux de dénoncer les méthodes de l'épuration, réactive ce mythe noir de l'Histoire, en particulier dans *Les Garçons*.

<sup>2560</sup> *Ibid.*

parce qu'il a refusé de supprimer de son recueil *Un petit juif à la guerre*, nouvelle jugée trop « favorable aux Juifs<sup>2561</sup> » par la maison d'édition Esche.

Outre que Montherlant ne partage pas l'antisémitisme de celui qui prend la direction officielle de la *NRF* entre 1940 et 1943, il refuse de voir dans la défaite une fatalité historique. En novembre 1941<sup>2562</sup>, Drieu déplore la légèreté avec laquelle l'auteur du *Solstice de juin* assimile, de loin, la victoire de la roue solaire au triomphe du paganisme sur le christianisme. Cette tiédeur, qu'il convient de ne pas dissocier du reste d'une œuvre faisant la part belle à la duplicité, nous en trouvons un écho dans *Le Cardinal d'Espagne*. Le petit-neveu espiègle de Cisneros « souffle le chaud et le froid<sup>2563</sup> » sur son vieil oncle. Que fait ce jeune as du double jeu, sinon appliquer *stricto sensu* les principes de l'*alternance* en neutralisant les effets de ses chaleureux éloges par des piques glaciales, propices aux malentendus ? On s'accordera sur le fait que *souffler le chaud et le froid* revient à défendre une chose et son contraire ou à mal défendre une chose, ce qui est bien le cas d'un texte comme « Les Chenilles ». Les mêmes raisons nous incitent d'un côté à montrer que le comportement trouble de l'écrivain sous l'Occupation est contenu en germe dans ses œuvres antérieures et d'un autre côté à pointer l'écart, le jeu, entre l'opportunisme de sa conduite et la croisade qu'il dit mener depuis toujours contre la tiédeur petite-bourgeoise. Rappelons que dans l'esprit de l'auteur, la froideur hautaine de l'aristocratie et l'ardeur bestiale du bon peuple avaient plutôt tendance à *faire équipe* pour prendre le conformisme ambiant à contre-pied.

Mais quand les affaires deviennent sérieuses, la prudence stratégique vient tempérer le goût de notre écrivain pour les extrêmes, ce qui est un autre point de divergence avec Drieu. Ce dernier, ayant longtemps oscillé entre les deux idéologies rivales du fascisme et du communisme<sup>2564</sup>, s'identifie au héros « bigame<sup>2565</sup> » de *L'Agent double*, exécuté pour avoir trahi simultanément le camp des Blancs et celui des Rouges. D'où la nécessité de ne pas donner au mot *alternance*, que prononce dans sa longue confession<sup>2566</sup> le traître de cette nouvelle publiée en 1935, le même sens que celui que lui décerne en 1926 l'auteur de

---

<sup>2561</sup> L'écrivain se réfère à la lettre que lui aurait envoyée, le 16 juin 1943, M. Henri Muller, secrétaire général des éditions Grasset, à qui la maison d'édition allemande avait fait part des raisons de son refus, voir *Mémoire inédit*, p. 305.

<sup>2562</sup> Pierre Drieu la Rochelle, « Christianisme et paganisme », *NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1941, p. 610-615.

<sup>2563</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1110.

<sup>2564</sup> « Il y avait en moi de l'extrémisme de droite et de l'extrémisme de gauche », explique-t-il dans son *Journal* le 8 février 1943, *op. cit.*, p. 351.

<sup>2565</sup> Pierre Drieu La Rochelle, *L'Agent double* (1935), *Histoires déplorables*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1963, p. 109-122, p. 117.

<sup>2566</sup> « L'alternance s'installa en moi. », *ibid.*, p. 115.

« Syncrétisme et alternance<sup>2567</sup> ». Certes, le recours au concept d'*alternance* s'origine chez les deux auteurs dans une quête de totalité présupposant la conciliation de ce que la *doxa* juge contradictoire et incompatible. L'exaltation qui anime le narrateur de *L'Agent double*, figure dans laquelle s'enracine pour Jacques Lecarme le « mythe personnel de Drieu, à savoir que chaque homme est Jésus et Judas<sup>2568</sup> », s'avère assez proche de ce que Montherlant nomme « la nostalgie de l'universalité<sup>2569</sup> ». Le désir de conciliation des contraires exprimé dans « Syncrétisme et alternance » traduit en effet le besoin de « tout embrasser, par l'intelligence comme par les sens<sup>2570</sup> ». De l'adhésion au principe d'alternance découle la volonté d'exhiber le jeu social et la réversibilité des rôles.

L'alternance que revendiquent les deux écrivains ne doit pas occulter le fait que pour Montherlant, il est bien moins question de balancer entre deux extrêmes que de rester aux lisières de l'action. À ses yeux, l'écrivain se doit de garder, autant que faire se peut, un pied en dehors du terrain. L'anecdote de la confusion des maillots relatée dans la préface des *Olympiques*, publiée en 1938, pourra être lue comme une annonce de la conduite de l'écrivain durant l'Occupation. Mais elle nous paraît surtout illustrer le refus d'épouser durablement une cause. L'auteur se souvient de parties de football au cours desquelles l'absence de maillot distinctif provoquait quelques malentendus. S'offrait alors à lui la possibilité de « jouer contre son camp, acte qui a toujours eu pour [lui] une volupté particulière, et qui d'ailleurs fait partie de [s]a philosophie.<sup>2571</sup> » Cette idée se voit reprise et affinée dans une œuvre tardive comme *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*. Le recours à la métaphore sportive vise sans doute, de manière indirecte, à démontrer une fois de plus la cohérence de son attitude sous l'Occupation : « Sous le maillot noir, je prêtais mes services à n'importe qui, comme le *condottiere*, non pas mercenaire mais aimant le jeu en soi, sans souci du clan que je défendais.<sup>2572</sup> » Sous couvert de revenir sur ses œuvres de jeunesse à la gloire du stade, l'écrivain fait de son ralliement aux vainqueurs une manifestation parmi d'autres de son *enjouement*. S'il est vrai que chez Drieu, le besoin d'action et le culte de la virilité entrent en tension avec la tentation de l'oisiveté et du cynisme, l'engagement dans la voie du

<sup>2567</sup> « Syncrétisme et alternance » (1926), *Aux Fontaines du désir*, p. 235-245.

<sup>2568</sup> Jacques Lecarme, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, *op. cit.*, p. 316-317.

<sup>2569</sup> « Syncrétisme et alternance », p. 242-243 : « Dans les musées, cette angoisse de ne pouvoir tout embrasser, par l'intelligence comme par les sens ; autour des corps nus, cette torture de n'avoir pas vingt jambes et vingt mains, comme les divinités hindoues, pour jouir de vingt fois plus de contacts, et toujours cette nostalgie de l'ubiquité, cette nostalgie de l'universalité, cette rage de n'avoir pas en soi une source inépuisable de désir, pour n'être plus hanté par le spectre de la satiété, de n'avoir pas dix mille membres virils... mais ce ne serait pas encore assez, je regretterais le corps, le dix mille et unième corps, qui me serait défendu. »

<sup>2570</sup> *Ibid.*

<sup>2571</sup> Voir « Les Onze devant la porte dorée », *Les Olympiques*, p. 357-358, p. 358.

<sup>2572</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, *op. cit.*, p. 27.

collaborationnisme, une fois qu'il est pris, implique une mise en jeu de sa personne. Cette prise de risques, l'écrivain déclare, non sans dramatisation, vouloir l'assumer jusqu'au bout. « Nous avons joué, j'ai perdu<sup>2573</sup> », conclut-il dans la péroraison de son *Journal*. Il estime en effet que le rôle d'un intellectuel est « de tenter des chances qui sont des risques, d'essayer les chemins de l'Histoire.<sup>2574</sup> »

Montherlant a beau clamer son attachement à la morale chevaleresque, il ne partage pas cette conception du métier d'écrivain comme métier à risques. Fait des plus rares et des plus significatifs, l'extrême-droite collaborationniste et la gauche résistante s'accordent sur la fadeur de la position de notre écrivain. Pour Drieu, les prises de position de l'auteur de *Solstice de juin* sont bien désinvoltes au regard de ce qu'on peut attendre d'un collaborateur<sup>2575</sup>. En avril 1943, Paulhan, de son côté, qualifie Montherlant de « lâche dans la lâcheté<sup>2576</sup> ». Cette formule n'est pas sans nous renvoyer au jeu, forme d'action neutralisée. Quelles qu'aient été les réelles motivations de l'écrivain – pragmatisme, pessimisme, virilité angoissée, fascination pour l'ennemi, appât du gain –, le cas de Montherlant demeure « incertain<sup>2577</sup> », pour reprendre l'adjectif de Jeannine Verdès-Leroux. Les prises de parti de l'écrivain se trouvent en quelque sorte sabotées par une propension à la légèreté et au repli sur soi. Il est tentant de se tourner vers la *Correspondance* de Montherlant avec Peyrefitte pour débusquer les motivations cachées, inavouables de notre écrivain sous l'Occupation. « [...] j'aimerais assez me frotter à Vichy, pour m'y donner l'assurance que je suis bien du côté du manche, assurance que je voudrais bien avoir avant de recommencer mes galopades<sup>2578</sup> », peut-on lire à la fin de l'une des lettres qu'il adresse en octobre 1940 à son compagnon de chasse. Mais faire de cette correspondance la clé de l'attitude de Montherlant sous l'Occupation nous semble aussi dangereux que de rentrer tête baissée dans le jeu de l'écrivain et de s'en remettre aveuglément à sa posture de chevalier loyal. Le ton adopté par Montherlant est bien entendu conditionné par le destinataire des lettres. La complaisance dans l'obscénité qui caractérise les missives échangées avec Peyrefitte en fait une sorte de défouloir. Il s'agit moins de se mettre à nu que de surjouer avec un entrain jubilatoire son rôle

<sup>2573</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *Journal*, *op. cit.*, p. 504.

<sup>2574</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>2575</sup> Jean-François Domenget rappelle que Drieu, tout en le tenant pour un collaborateur, considère que « les idées politiques de Montherlant restent celles d'un rêveur. Aussi a-t-il trouvé légère la thèse du *Solstice de juin* selon laquelle l'Allemagne païenne avait, en juin 40, vaincu la France chrétienne. », *Montherlant critique*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>2576</sup> Jean Paulhan, « Réflexions sur *La Reine Morte* », *Les Lettres Françaises*, n° 6, avril 1943.

<sup>2577</sup> Jeannine Verdès-Leroux, *op. cit.*, p. 233.

<sup>2578</sup> « Lettre XLIX de Henry de Montherlant à Roger Peyrefitte », 14 octobre 1940, *Correspondance*, p. 104-106, p. 106.

de vieux polisson. Cette surenchère dans l'immaturité et le graveleux nous empêche d'envisager la *Correspondance* avec Peyrefitte comme le lieu où se dévoilerait, par opposition au reste de l'œuvre, le *vrai* Montherlant.

### 9.3. L'ÉPURATION OU « LA GRANDE *FERIA* DE LA BASSESSE<sup>2579</sup> »

Les *aveux* de l'écrivain dans son *Mémoire* sont bien entendu sujets à caution. Montherlant tient avant tout à démontrer que son attitude sous l'Occupation a été conforme à son exigence de singularité et d'indépendance. Bien que cela lui fournisse surtout l'occasion de rappeler son inclination à la charité<sup>2580</sup>, notre auteur, on l'a vu, est avec Pierre Béarn<sup>2581</sup> l'un des rares écrivains à revenir sur l'aspect financier de ses échanges avec l'occupant, dimension de la collaboration souvent occultée. Tout en montrant que l'argent n'a pas été la motivation première de Montherlant, l'historienne et sociologue Gisèle Sapiro souligne le caractère fructueux des relations que l'écrivain a nouées avec l'ennemi<sup>2582</sup>. « 'Ils font du fric', comme ils disent, avec la défaite et la honte<sup>2583</sup> », constate avec dégoût Jean Guéhenno lorsqu'il parcourt en 1940 les articles écrits par Montherlant et bien d'autres écrivains dans la presse collaborationniste.

Montherlant passe sous silence la présence de son nom aux côtés de ceux de Pierre Benoit, de Marcel Arland, de Roger Vercel, de Paul Morand et de Jean Giono sur la *Liste de*

---

<sup>2579</sup> *Les Garçons*, p. 758-759.

<sup>2580</sup> *Mémoire inédit*, p. 306.

<sup>2581</sup> C'est en effet le mérite que Gérard Loiseaux reconnaît aux deux écrivains : « Si aucun éditeur n'a levé le voile sur cette face oubliée de la collaboration littéraire, deux écrivains, Montherlant et Pierre Béarn, ont eu le courage de faire leur propre mise au point face aux accusations portées contre eux à la Libération. Leur témoignage apporte, encore qu'indirectement, quelques lumières sur la façon dont les médiateurs français pouvaient succomber ou résister aux tentations allemandes », « Les mises au point de Montherlant et de Pierre Béarn », *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, *op. cit.*, p. 119-124, p. 119.

<sup>2582</sup> « Montherlant, perçoit, sous l'Occupation, une moyenne de 2000 francs pour un article de presse (il en écrit 47 de décembre 1940 à novembre 1942 et 12 ensuite dans la presse de la zone occupée, 9 dans la presse de la zone non occupée, ce qui lui rapporte 132 850 francs sur toute la période), 5000 francs pour deux conférences, 6604 francs pour six causeries à la Radio nationale au début de 1942, les droits d'auteur que lui verse Gallimard en janvier 43 et en juin 44 s'élèvent à 743 107 francs, soit une somme plus élevée que celle que perçoit Lucien Rebatet pour le best-seller de l'époque, *Les Décombres* (et sans compter les publications chez d'autres éditeurs). Il obtient enfin 47 000 francs d'à-valoir d'un éditeur allemand pour des droits de reproduction et de représentation en Allemagne de *La Reine morte* (représentations qui n'ont pas eu lieu), dont il fait don à la Croix-Rouge suisse. *La Reine morte*, pièce créée en novembre 1942 à la Comédie-Française et *Fils de personne*, drame créé en décembre 1943 au Théâtre Saint-Georges, furent représentés 400 fois entre 1943 et 1944. », Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, *op. cit.*, p. 101-102.

<sup>2583</sup> Jean Guéhenno, *Journal des années noires (1940-1944)*, Gallimard, « Folio », (1947), 1973, p. 42 : « Je fais effort pour lire ces nouveaux journaux qui paraissent ici, sous la surveillance de Goebbels, *Le Matin*, *La France au travail*, *La Gerbe*, *Aujourd'hui*, la plupart dirigés par des hommes trop connus pour leur ignominie. J'hésite pourtant à les juger. Ce qui me retient, c'est qu'il faut bien que la vie continue, s'insinue, cherche sa voie. Tous 'ils font du fric', comme ils disent, avec la défaite et la honte. »

la littérature à promouvoir, sorte d'« anti-liste Otto<sup>2584</sup> » diffusée en juin 1941 par la Propaganda. L'écrivain tient au contraire à recenser tous les cas où il n'a pas répondu aux avances que lui faisait l'occupant. L'énumération de ses refus lui confère un peu le rôle du torero esquivant habilement les cornes (tentantes ?) de l'ennemi ou du libertin dédaignant les propositions (rassurantes ?) de mariage :

Je n'ai fait partie, pendant l'Occupation, d'aucun groupement politique d'aucune sorte. J'ai décliné les invitations des Allemands qui me paraissaient incompatibles avec la réserve qu'un Français devait s'imposer. Refus, les deux années que je fus invité, d'aller au Congrès des Écrivains 'européens' à Weimar (1941-1942). Refus de collaborer à la *Pariser Zeitung* (1941), de signer publiquement des exemplaires de mes livres à la librairie pro-allemande [Rive gauche] (1941), d'être l'invité du déjeuner des journalistes allemands (M. Stillbogen) (1942), d'écrire le texte du livre édité chez Flammarion sur l'œuvre du sculpteur Arno Brecker (1942). J'ai même refusé à l'éditeur Payot de composer et de préfacier un livre de morceaux de Nietzsche (1941).<sup>2585</sup>

Malgré toute la réserve avec laquelle il convient de lire cet inventaire, la disproportion entre la conduite de l'écrivain, finalement « peu coupable<sup>2586</sup> », et les accusations dont il a été la cible à la Libération est bien réelle. Cette disproportion de la sanction, nous allons en trouver un écho dans *Les Garçons*. Le souvenir que l'auteur garde de la campagne hargneuse menée par le CNE se superpose, en filigrane, à un épisode de jeunesse déjà fort douloureux. C'est du moins de cette manière que nous interprétons la description de tout l'arsenal de moyens déployé par la direction du Parc dans l'intention d'assainir le collège et de le débarrasser de ses éléments indésirables :

Le supérieur avait dressé une sorte de tribunal, assisté des abbés Prévôtet et de Pradts, et entendu tous les professeurs et tous les surveillants, interrogés séparément, selon les bons principes. Ce fut la grande *feria* de la bassesse. Tout le monde donna tout le monde ; Alban avait flairé juste : 'Vous êtes tous des lâches.' [...] Aucun accusé, garçon ou adulte, ne fut entendu, soit que ce fût la méthode du supérieur, soit qu'il voulût montrer qu'on n'avait pas inventé un style spécial de renvoi pour Bricoule. Aux internes, qui rentraient avec les autres, on ne donna que le temps de rassembler

<sup>2584</sup> Voir à ce sujet ce qu'en dit Gérard Loiseaux dans *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, op. cit., p. 103-104 : « Le rapport du 16 juin 1941 enregistre une étape historique de la collaboration littéraire. La Propaganda a décidé d'œuvrer elle-même au rayonnement de la 'nouvelle' littérature française. Pour la première fois, un document d'archive révèle l'existence de la *Liste de la littérature à promouvoir*. De l'aveu de la Propaganda, cette liste est de la propagande allemande camouflée, dont le titre et le contenu font une sorte d'anti-liste Otto. [...] Au fil des rubriques apparaissent tous ceux que la Propaganda a jugés rentable de soutenir. Tous sont des contemporains, sauf Édouard Drumont et Goethe. [...] Dans la section belles-lettres, la 'nouvelle littérature française' est illustrée par Pierre Benoit, Marcel Arland, Montherlant, Roger Verceel, Paul Morand, Jean Giono ; tandis que Friedrich Sieburg, Ernst Dwingier, Hans Fallada et Ernst Jünger sont les médiateurs de la littérature du Troisième Reich en France occupée. »

<sup>2585</sup> *Mémoire inédit*, p. 300.

<sup>2586</sup> « L'examen chez Gallimard, des dossiers de presse d'écrivains stigmatisés (Céline, Drieu, Giono, Morand, Montherlant...) fait apparaître de manière indiscutable, que Montherlant, pourtant vraiment peu coupable, a été victime de la malveillance hargneuse, systématique, souvent stupide, d'une presse de gauche. », Jeannine Verdès-Leroux, op. cit., p. 475. Pierre Assouline, tout en rappelant que l'année de suspension de droit de publier avec effet rétroactif est une « condamnation de pure forme », considère que ce verdict est « disproportionné en regard des peines frappant des confrères aussi bien en cour que lui pendant l'Occupation, dans les lieux et la presse de la Collaboration. », *L'Épuration des intellectuels*, op. cit., 1985, p. 63.

leurs affaires, sous les yeux d'un surveillant, et ils rejoignirent leurs familles, Paris ou province, précédés d'un pneumatique ou d'un télégramme. Les externes, en arrivant, étaient arrêtés sur le seuil par un surveillant. Il leur indiquait le contenu de leur pupitre, rassemblé à leur conciergerie ; ils le prenaient et s'en allaient pour toujours.  
Mussolini a dit des Français qu'ils sont des moutons enragés. Pendant quarante-huit heures, M. Pradeau de La Halle fut un mouton enragé (ou une colombe enragée). [...] Cela dura plus de quarante-huit heures, car il y en eut qu'on laissa rentrer, reprendre tranquillement leurs études, et qu'on saqua après trois jours.<sup>2587</sup>

Tout y est : la traque des coupables, les sanctions aberrantes, la pureté suspecte des épurateurs et les délations permanentes. La mascarade du Parc offre ainsi à l'écrivain l'occasion de dresser un tableau peu glorieux de la France à la Libération. Ceux qui s'arrogent un pouvoir d'excommunication et jettent aux oubliettes le principe du « ni juges ni mouchards<sup>2588</sup> » finissent par instaurer un climat qui n'a rien à envier à celui des années noires. Le simulacre de justice dont se contentent les autorités du collège aboutit à la stigmatisation des traîtres, ou plutôt au sacrifice des boucs-émissaires, dont les noms éclatent au grand jour sur la *liste noire* du Parc :

Furent renvoyés, parmi ceux qui sont apparus dans notre récit : Linsbourg, Salins, Giboy, Denie, Lapailly (Bonbon), La Maisonfort, Cuicui. L'Archichou resta parce qu'il ne fallait pas handicaper son avenir de missionnaire. En tout, dix-sept, avec Alban. Un professeur : M. Cordère. Le ménage des concierges. Le gardien du Fronton basque fut sommé de déguerpir dans les huit jours.<sup>2589</sup>

Le traitement de faveur réservé à l'Archichou peut se lire comme un écho à la justice arbitraire d'un comité expert en mensonges et en falsifications<sup>2590</sup>. Quel crédit accorder, se demande Montherlant dans son *Mémoire*, à la « peine de pure forme<sup>2591</sup> » que lui ont infligée

---

<sup>2587</sup> *Les Garçons*, p. 758-759.

<sup>2588</sup> C'est sur cet argument que Jean Paulhan s'appuie, dès septembre 1944, pour émettre de sérieuses réserves à l'égard de la démarche entreprise par le CNE : « Sommes-nous vraiment là pour dénoncer nos confrères qui ne sont pas encore arrêtés ? Est-ce qu'il n'existe pas un honneur des écrivains, qu'il est difficile de préciser, plus difficile de démontrer (mais l'honneur français, nous l'avons vu ne l'était pas moins) qui intervient à certains moments pour dire comme il nous le disait au moment de la clandestinité : 'Ni juges ni mouchards.' », *François Mauriac et Jean Paulhan, Correspondance 1925-1967*, Éditions Claire Paulhan, 2001, p. 223. Il reprend cet argument, peu après sa démission du CNE, en novembre 1946, dans une lettre visant à répondre aux reproches que lui adresse Vercors : « 'Ni juges ni mouchards', bien sûr nous ne voulions pas l'être. Nous le sommes devenus, (par la malice des choses, la lâcheté des hommes) : et par là fascistes de démocrates que nous étions. », Jean Paulhan, *Choix de lettres III*, 1946-1968, *Le Don des langues*, Gallimard, « Blanche », 1996, p. 295.

<sup>2589</sup> *Les Garçons*, p. 759.

<sup>2590</sup> Cet aspect peu reluisant de l'épuration n'est pas laissé de côté par Jeannine Verdès-Leroux, qui relate le cas de Roger Martin du Gard découvrant en octobre 1944 son nom dans la liste des membres de Comité de résistance des intellectuels : « Ce récit reflète la réalité du CNE (mensonges répétés et tranquilles des communistes pour réunir un organisme large, divers, 'ouvert', devant faire la politique du parti communiste), le truquage des 'adhésions', la situation 'intenable' de tant d'écrivains qui, ayant cru servir un esprit de résistance, servaient, à leur insu, d'autres objectifs et des règlements de compte. La majorité des écrivains qu'on disait signataires du manifeste saluant la Libération – publié le 9 septembre – n'avaient pas été joints, n'avaient pas été consultés ; c'est cette liste de signataires qui est sans cesse utilisée pour imputer faussement les listes d'écrivains 'indésirables' à des écrivains comme Camus, Malraux, Martin du Gard, etc. », *op. cit.*, p. 386-387.

<sup>2591</sup> *Mémoire inédit*, p. 273.



« les deux seuls de [s]es confrères<sup>2592</sup> » qui daignèrent se présenter à l'audience lors de sa comparution ? Dans *Les Garçons*, l'analogie entre la chasse aux sorcières de la Protection et les dérives de l'épuration se prolonge après le renvoi d'Alban. Le collégien, après avoir été traîné dans la boue, se découvre comme par magie gracié par ceux qui l'avaient radié des listes (blanches) du Parc quelques mois auparavant :

Avec une émotion extrême, au début de 1915, Alban reçut une lettre à en-tête de Notre-Dame du Parc : le président de l'Association des anciens élèves lui demandait son adhésion. Il était donc réintégré (il ne savait pas pourquoi) dans le sein de cette maison chérie ! [...] La vénérable mécanique française avait fonctionné : liste noire, condamnation, amnistie.<sup>2593</sup>

Le lecteur des *Garçons* ne pourra s'empêcher de tracer un parallèle entre la *réintégration* d'Alban et celle de l'auteur. Sans être blanchi par le CNE, ce dernier reprend, une fois achevée la période de l'épuration, sa place au sein de l'institution théâtrale. Il fait même, pour reprendre les mots de Jeanyves Guérin, « fonction de *classique* auquel la Comédie-Française est naturellement ouverte<sup>2594</sup> ». La preuve en est que *La Reine morte*, pièce qui fut, avec *Le Soulier de Satin*, un grand succès sous Vichy, est rejouée en 1948, à la salle Luxembourg<sup>2595</sup>. Le retour en grâce de Montherlant n'efface pas sa réputation, pour le moins fondée, d'écrivain bien en cour sous l'Occupation. Dans *Le Dernier Métro*, film de 1980 ayant pour cadre la vie théâtrale à Paris en 1942, le nom de Montherlant inspire aux héros de Truffaut un échange sarcastique. Lorsque Marion Steiner informe son mari, juif allemand, que les répétitions de *La Reine morte* risquent d'être interrompues, ce dernier, contraint de se cacher dans le sous-sol de son propre théâtre, réplique : « Pourquoi ? Montherlant est juif ?<sup>2596</sup> ». Amusée par le cynisme de Lucas, Marion lui répond qu'il n'est pas loin du compte puisque les soupçons se portent sur l'acteur censé incarner Ferrante, Jean Yonnell, comédien dont les origines juives suscitent effectivement à l'époque toute une polémique<sup>2597</sup>.

---

<sup>2592</sup> *Ibid.* : « Mes pairs, mes juges, y devaient être MM. Ambrière, Audisio, Brémond, M<sup>me</sup> Saint-Clair, MM. Szejffer, Vildrac. Deux seuls d'entre eux se présentèrent à l'audience. Ces deux me condamnèrent à un an de suspension du droit de publier, avec effet rétroactif, soit du 1<sup>er</sup> octobre 1944 au 1<sup>er</sup> octobre 1945. L'unique peine qui m'avait été infligée, peine de pure forme, me l'a été par deux de mes confrères ! »

<sup>2593</sup> *Les Garçons*, p. 820.

<sup>2594</sup> Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 365.

<sup>2595</sup> On se reportera ici à la notice de *La Reine morte* rédigée par André Blanc dans le *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 506-507.

<sup>2596</sup> Voir Annexe 18, extrait du scénario du *Dernier métro* (1980), Susanne Schiffman et François Truffaut, Cahiers du cinéma, « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 56.

<sup>2597</sup> Évoquant le licenciement des personnels juifs des théâtres sous l'Occupation, Serge Added rappelle que Jean Yonnell, d'abord écarté de la Comédie-Française par Jacques Copeau en 1940, reprend sa place un an plus tard : « L'ambassade d'Allemagne estimait qu'il n'était pas juif et soutint ce point de vue contre la Propaganda en août 1941. Elle obtint ainsi sa réintégration. L'affaire fut relancée par un article accusateur de Jean Azéma dans *Le Cri du peuple*, le 13 mai 1942. Mais il était un peu tard, les Allemands ne pouvaient plus se déjuger. Yonnell, dont le père était juif, joua donc sur la scène de la Comédie-Française, notamment le rôle de Ferrante dans *La*

La résonance qu'entretiennent avec le propre parcours de l'auteur les passages des *Garçons* que nous avons mentionnés explique leur causticité à l'endroit du Parc. Ce cynisme est plutôt rare dans un roman qui, à la différence du récit de Peyrefitte traitant du même sujet<sup>2598</sup>, ne se montre guère critique envers l'enseignement catholique. La mécanique glaciale et arbitraire décrite dans *Les Garçons* nous renvoie à la machinerie judiciaire que Montherlant dénonce dans son plaidoyer, tout en ne manquant pas de s'y plier. À partir du moment où le CNE institutionnalise la pratique de la délation, pourquoi l'écrivain se priverait-il de dresser la liste des écrivains dont les pièces ont été jouées sous l'Occupation ? D'autant plus que certains d'entre eux « passent même pour avoir fait partie de la Résistance.<sup>2599</sup> » Reconnaissons que Montherlant déplace le problème dans la mesure où la représentation de *La Reine morte* et celle de *Fils de personne* sont loin d'être les premiers motifs d'accusation retenus contre lui à la Libération.

Toujours dans l'intention de montrer qu'il joue le jeu de ceux qui furent ses ennemis, l'auteur, dans son *Mémoire*, choisit de relater par le menu « toute la filière juridique<sup>2600</sup> » suivie par le CNE. C'est encore la meilleure manière de satisfaire les exigences d'une société procédurière où tout doit être noté, tamponné, daté et archivé :

[...] je me suis efforcé, dans ce mémoire d'être précis : j'ai multiplié les dates, les citations, les références, les témoignages. Les témoignages ! De nos jours, tout Français est un accusé. Nous vivons bardés de certificats : certificats de ce que nous avons fait, de ce que nous n'avons pas fait... Nous vivons en un temps où l'on demande à un ami : 'Vous serez gentil de me le confirmer par écrit...' (et où quelquefois l'ami sursaute un peu, avec gêne : 'Ah ! par écrit...') Un temps où, pour tout, on constitue un dossier.<sup>2601</sup>

Cette réflexion amère, sur laquelle se clôt l'« Avertissement<sup>2602</sup> » de son *Mémoire*, revient bien pour l'écrivain à *jouer la carte* du seul contre tous et à dénoncer la mesquinerie de ses congénères, en proie à une *paperassite* aiguë. Les anecdotes qu'il raconte en notes, sur un ton assez proche de celui de certains fragments des *Carnets*, illustrent la manie qu'ont ses compatriotes de s'en remettre à des certificats pour tout et n'importe quoi<sup>2603</sup>. Cet esprit

---

*Reine morte* de Montherlant. », Serge Added, *Le Théâtre dans les années Vichy (1940-1944)*, Ramsay, 1992, p. 48-49.

<sup>2598</sup> Roger Peyrefitte, *Les Amitiés particulières*, op. cit.

<sup>2599</sup> *Mémoire inédit*, op. cit., p. 303 : « Voici les noms de quelques-unes des autres pièces qui ont été représentées à Paris à la même époque : Édouard Bourdet, *Hyménée* (Michodière), Édouard Bourdet, *Père* (Michodière), H.-G. Clouzot, *Comédie en trois actes* (Athénée), Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* (Œuvre), Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (Comédie-Française), Jean Cocteau, *Arnaud et Armide* (Comédie-Française), J.-P. Sartre, *Les Mouches* (Cité, ex-Sarah-Bernhardt), J.-P. Sartre, *Huis clos* (Vieux-Colombier). »

<sup>2600</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>2601</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>2602</sup> « Avertissement », *ibid.*, p. 271-275, p. 274.

<sup>2603</sup> Nous nous référons en particulier à la deuxième anecdote : « 'Certificats de ce qu'on n'a pas fait'. — Un de mes confrères me rend visite. Dans le courant de la conversation, il en vient à me dire : 'Quand même, c'est

chicanier et ce culte voué aux papiers cachetés sont à mille lieues du flegme aristocratique de Guiscart, peu enclin à ouvrir les convocations qui s'entassent sur son bureau<sup>2604</sup>. Le fait que Montherlant endosse le rôle de gentilhomme solitaire, bouc émissaire désigné d'une société étriquée, le rapproche par certains aspects d'Anouilh, encore que l'œuvre du dramaturge n'ait pas retenu l'attention de notre auteur<sup>2605</sup>. La condamnation des excès de l'épuration, le rejet du sacrosaint engagement, la distance à l'égard de l'actualité, sont autant de points qui réunissent ces deux gentilshommes de lettres.

---

malheureux que vous ayez été à Weimar. (On saura plus tard ce qu'était 'Weimar'.) Je bondis : 'Mais je n'ai pas été à Weimar ! – Ah !', dit-il, prend un temps, puis l'air grave : 'Mais il faudrait le prouver.' », « Notes », *ibid.*, p. 274-275.

<sup>2604</sup> « La table, inexprimable, était surmontée des derniers courriers, couronnés eux-mêmes par les boîtes et broches à cirage : lettres non ouvertes, qui attendaient là depuis quatre, cinq jours, et que Guiscart considéra d'un œil épouvanté. Sa seule réaction, en effet, devant une lettre qui lui parvenait, était : pourvu qu'il n'y ait pas à répondre ! [...] Guiscart n'ouvrit les lettres ni de l'avocat ni de l'avoué, assuré qu'à leur charabia il ne comprendrait rien, et que d'ailleurs il devait s'agir, comme d'habitude, de convocations pour des dates qui étaient passées depuis six semaines. », *La Rose de sable*, p. 130-131.

<sup>2605</sup> Jean-François Domenget s'étonne lui aussi de ce silence lorsqu'il passe en revue les dramaturges de la génération de Montherlant, lequel « ne comprend rien aux drames de Claudel, idéologiquement et esthétiquement aux antipodes des siens. Malgré sa sympathie pour le talent de Cocteau, il n'a jamais fait le moindre éloge de son théâtre. Les pièces d'Anouilh ne semblent pas l'avoir davantage marqué, ni non plus, ce que l'on comprend mieux, celles de Sartre et de Camus qui sont à la Libération d'un autre bord que lui. », *Montherlant critique, op. cit.*, p. 355.

## 9.4. ANOUILH ET MONTHERLANT : DEUX GENTILSHOMMES SOUS L'OCCUPATION

Le parallèle qu'on peut établir entre la situation de l'auteur du *Solstice de juin* à la Libération et celle du héros des *Poissons rouges*, pièce d'Anouilh écrite en 1968, offre un point de départ intéressant pour rapprocher les deux écrivains. En effet, Antoine n'a pas uriné sur des chenilles, « petit jeu<sup>2606</sup> » qui a coûté cher à notre auteur, mais dans un bocal de carassins lorsqu'il était enfant. La référence à Montherlant, en rien confirmée par Anouilh, n'est qu'une hypothèse de lecture parmi d'autres. Il n'empêche qu'une œuvre satirique comme *Les Poissons rouges* s'inscrit dans un réseau de pièces à charge contre l'épuration, aux côtés de *L'Alouette*<sup>2607</sup>, en 1953, et de *Pauvre Bitos*<sup>2608</sup>, en 1956. Les condamnations démesurées qui sont infligées aux *traîtres*, parmi lesquels Brasillach<sup>2609</sup>, trouvent un écho dans l'hystérie de la propriétaire du bocal profané. « Petite ordure ! Troppmann ! Assassin ! Tu finiras sur l'échafaud !<sup>2610</sup> », lance la grand-mère à son petit-fils, accablé de tous les maux par son entourage.

La dénonciation de l'inquisition braillarde qui impose sa loi à la Libération va de pair, chez Anouilh comme chez Montherlant, avec la revendication de l'indépendance de l'écrivain, libre de brouiller les pistes. Lorsqu'il constitue l'Académie de la collaboration, en

---

<sup>2606</sup> « Les Chenilles », *Le Solstice de juin*, p. 952.

<sup>2607</sup> Jean Anouilh, *L'Alouette* (1953), *Théâtre II*, op. cit., p. 1-89. On a pu voir en effet dans l'évêque Cauchon, l'un des rares personnages épargnés par le dramaturge, la figure du collaborateur, nettement préférable au Promoteur et à l'Inquisiteur, incarnations effroyables du fanatisme. Cauchon, qui est le seul à vouloir véritablement sauver Jeanne d'Arc du bûcher, n'a pas honte d'avoir *collaboré* avec l'ennemi anglais et justifie son choix au comte de Warwick : « CAUCHON, *simplement* : [...] C'est pourquoi mes assesseurs et moi-même nous nous efforcerons jusqu'au bout de sauver Jeanne. Quoique nous ayons été des collaborateurs sincères du régime anglais qui nous paraissait alors la seule solution raisonnable, dans le chaos. Notre honneur, notre pauvre honneur, aura été de faire pourtant l'impossible contre vous, en vivant de votre argent, et avec vos huit cents soldats à la porte du prétoire... Ils avaient beau jeu à Bourges, protégés par l'armée française, de nous traiter de vendus ! Nous, nous étions dans Rouen occupé ! », *ibid.*, p. 29.

<sup>2608</sup> Jean Anouilh, *Pauvre Bitos* ou *Le Dîner de têtes* (1956), *ibid.*, p. 189-275.

<sup>2609</sup> Jean Anouilh prend fait et cause pour Brasillach en signant la « pétition des écrivains », en janvier 1945. Voir à ce sujet Alice Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi : le procès Brasillach*, Gallimard, 2001, chapitre IX : « La Pétition des écrivains », p. 203-215, p. 205 : « Dans la dernière semaine de janvier 1945, tandis que Brasillach et son avocat attendaient de savoir si de Gaulle accorderait le recours en grâce, un groupe d'écrivains décida de faire circuler une pétition en sa faveur. L'initiative en revenait à Jean Anouilh, l'auteur d'Antigone (février 1944), Marcel Aymé, qui avait publié des nouvelles dans *Je suis partout*, et François Mauriac, qui, dès la fin de la guerre, s'était fait l'apologiste de la charité, du pardon, et de l'unité nationale dans ses éditoriaux du *Figaro*. »

<sup>2610</sup> Jean Anouilh, *Les Poissons rouges* ou *Mon père, ce héros* (1968), *Théâtre II*, op. cit., p. 769.

mars 1944<sup>2611</sup>, Rebatet associe à sa liste les noms de Montherlant et d'Anouilh<sup>2612</sup>. Mais les deux hommes ont également écrit dans la presse de gauche. La publication de textes dans *Je suis partout*, qui lui vaudra d'ailleurs de sérieuses remontrances à la Libération<sup>2613</sup>, n'a pas empêché Anouilh d'écrire pour *Marianne*. Montherlant a lui aussi participé à cette revue anti-hitlérienne en 1940, lorsqu'il était correspondant de guerre. Passant en revue ses articles entre 1935 et 1939, il s'enorgueillit d'avoir écrit aussi bien pour des « organes réactionnaires<sup>2614</sup> » comme *Candide* ou *La Revue des Deux Mondes* que pour *Commune*, *Vendredi*, *Marianne* ou *Ce soir*, revues de gauche qu'il se plaît à énumérer. Il n'est guère étonnant qu'il ne s'étende pas dans son plaidoyer sur sa participation au *Matin*, à *La Gerbe*, à *Aujourd'hui*, à *Panorama* et même à *Deutschland-Frankreich*<sup>2615</sup>, presse collaborationniste à laquelle il a généreusement prêté sa plume<sup>2616</sup>.

*La Reine morte* et *Antigone*, pièces toutes deux jouées sous l'Occupation, attestent des rapports équivoques qu'entretiennent Montherlant et Anouilh avec l'actualité. Le contexte dans lequel ces pièces ont été écrites et représentées a parfois conduit à décrypter, de manière abusive, dans telle ou telle réplique, une prise de position de la part des auteurs. Faut-il voir dans ces deux œuvres une justification de la collaboration ? Le refus de toute forme d'oppression qu'incarne l'héroïne d'Anouilh et la critique du culte de Pétain, palpable dans la dénonciation du « peuple d'adorants hébétés<sup>2617</sup> » à genoux devant Ferrante, nous en dissuadent. Il est difficile de ne pas entendre dans la réplique de Pedro, affirmant qu'il

<sup>2611</sup> Lucien Rebatet, « L'Académie de la dissidence ou la trahison politique », *Je suis partout*, n° 656, 10 mars 1944.

<sup>2612</sup> « Quand il constitue l'Académie de la collaboration, Rebatet y fait figurer des romanciers et des essayistes, auxquels il adjoint Montherlant et Jean Anouilh. », Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 285-286.

<sup>2613</sup> Jean Cocteau et Jean Anouilh sont définitivement mis hors de cause par le CNE, qui procède, d'avril à juin 1949, à la réouverture de leurs dossiers, voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p. 560.

<sup>2614</sup> « Entre 1935 et 1939, j'ai collaboré concurremment à *Commune*, à *Ce soir*, publications communistes, à *Vendredi*, à *Marianne*, hebdomadaires 'de gauche', à *Candide*, à *La Revue des Deux Mondes*, organes réactionnaires. Il m'est arrivé d'écrire dans la même quinzaine à *Commune* et à *La Revue des Deux Mondes*. », *Mémoire inédit*, op. cit., p. 284.

<sup>2615</sup> Voir note de Jeannine Verdès-Leroux, op. cit., p. 215 : « Montherlant publie deux fois dans *Deutschland-Frankreich*, dans le n° 2 (1942) 'Fragments d'un journal de guerre' ; dans le n° 3 (1943) 'In Memoriam K-H Bremer' (K-H Bremer avait publié quatre livres de Montherlant) ».

<sup>2616</sup> « Henry de Montherlant, en proie à un prurit de magistère, s'était impudemment répandu dans la presse collaborationniste, *Le Matin*, *La Gerbe*, *Aujourd'hui*, *Panorama* et même *Deutschland-Frankreich*, où sa signature côtoyait celle de Lambreaux et de Drieu La Rochelle. », Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 329.

<sup>2617</sup> *La Reine morte*, p. 137 : « FERRANTE : [...] Ah ! quand je vois ce peuple d'adorants hébétés, il m'arrive de me dire que le respect est un sentiment horrible. [...] »

retrouvera en prison « la fleur du royaume<sup>2618</sup> », un écho à la situation de la France en 1942. Il serait néanmoins totalement infondé de lire dans l'une ou l'autre pièce un appel à la résistance. Les ruptures de ton, les formules à l'emporte-pièce et les anachronismes confèrent effectivement à ces œuvres une dimension ludique, contribuant à semer le doute dans l'esprit du lecteur. Si l'ambiguïté de ces deux pièces nous autorise à les rapprocher, gardons-nous de mettre sur le même plan l'accueil qui leur fut réservé. *La Reine morte*, à la différence d'*Antigone*, n'a pas du tout déclenché de « polémique passionnée<sup>2619</sup> ». La critique, fort partagée, accuse Anouilh de légitimer la présence des nazis quand elle ne loue pas l'audace avec laquelle le dramaturge condamne l'autoritarisme. *Antigone* n'aurait pas été une « auberge espagnole<sup>2620</sup> » de la critique si Anouilh lui-même n'avait cultivé un certain malentendu, lié au refus de délivrer un message univoque. Montherlant, dans le paratexte de *La Reine morte*<sup>2621</sup>, passe sous silence le fait que cette adaptation, du reste très libre, de *Reinar después de morir*, se plie aux exigences du pouvoir en place : faire honneur au pays de Franco<sup>2622</sup>. Comme on pouvait s'y attendre, Montherlant, dans son *Mémoire*, tire *a posteriori* sa pièce du côté du réquisitoire anti-pétainiste<sup>2623</sup>. Mais il est indéniable que le potentiel critique de *La Reine morte* a été nettement atténué, voire étouffé, par le refus de coller à l'actualité et par le cynisme désabusé du héros, accumulant les contradictions. Ce système de

<sup>2618</sup> *Ibid.*, p. 127 : « PEDRO : [...] C'est curieux, les hommes de valeur finissent toujours par se faire arrêter. [...] Messieurs, ce que vous m'êtes, c'est une vraie escorte d'honneur, car dans les prisons de mon père je vais retrouver la fleur du royaume. »

<sup>2619</sup> Nathalie Macé, « Antigone », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 42-43.

<sup>2620</sup> Nous empruntons cette image à Jeanyves Guérin : « C'est qu'elle [*Antigone*] n'est pas loin d'être une auberge espagnole. Thierry Maulnier en critique le propos nihiliste dans *L'Action française* tout comme Claude Roy dans *Candide*. Le second, sous le couvert de l'anonymat, se montre encore plus sévère dans *Les Lettres françaises* : la pièce tranche-t-il, est l'œuvre d'un fasciste. Les ultras, en revanche, y voient un appel déguisé à la résistance. Pour le critique de *Je suis partout*, *Antigone*, en revanche, est une anarchiste, une terroriste qu'une idéologie erronée conduit à se sacrifier en pure perte et à semer le désordre autour d'elle. [...] D'autres critiques se gardent de se situer sur un terrain politique. », *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 324-325.

<sup>2621</sup> Voir « Comment fut écrite *La Reine morte* » (1943), p. 179-182 ; « La Création de *La Reine morte* » (1950), p. 192-196 ; « Pour la reprise de 1966 » (1966), p. 197-199.

<sup>2622</sup> L'hispanophilie qui caractérise durant ces années la droite conservatrice et catholique est soulignée par Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, op. cit., p. 154-159. Cet aspect est également abordé par Jeanyves Guérin, qui mentionne la reprise du *Cid* à la Comédie-Française et la création, toujours à la Comédie-Française, du *Soulier de Satin*, pièce ayant pour toile de fond la Renaissance espagnole, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 297.

<sup>2623</sup> « Dans *La Reine morte*, quand le roi se faisait donner du 'notre chef et notre père' (c'était la formule rituelle qu'employait pour Pétain la zone non occupée), quand il parlait de 'ce peuple d'adorants hébétés', on souriait. Et les répliques : 'C'est curieux, les hommes de valeur finissent toujours par se faire arrêter... Dans les prisons de mon père je vais retrouver la fleur du royaume... Quiconque a été fait prisonnier par les siens est désormais mon frère...', le temps où elles ont été écrites et où on les prononçait sur la scène de la Comédie-Française, en ces temps-là, c'était les miliciens et les Allemands qui arrêtaient. », *Mémoire inédit*, op. cit., p. 291.

compensation est aussi à l'œuvre dans *La Ville*, « bombe<sup>2624</sup> » au sujet scabreux désamorcée par de multiples précautions.

L'équivocité que cultivent Montherlant et Anouilh découle en partie de leur attachement au jeu. Ce dernier est perçu comme une disposition naturelle et même, si l'on en croit le héros des *Poissons rouges*, comme un besoin pressant :

J'ai pissé dans les poissons rouges, et je repisserai dans les poissons rouges chaque fois que l'acte de pisser dans les poissons rouges se représentera à moi comme une manifestation profonde de mon moi.<sup>2625</sup>

Antoine de Saint-Flour ne peut lutter contre l'insouciance, qu'il définit comme une « manifestation profonde » de son être. Ce parti pris pour la légèreté est accentué par l'effet de boucle des *Poissons rouges*, pièce qui s'ouvre et se clôt sur des distractions enfantines<sup>2626</sup>. De son côté, l'auteur de *Paysage des Olympiques* envisage son penchant pour les pratiques ludiques comme l'« une des expressions de [s]on jeu intérieur.<sup>2627</sup> » Il manifeste d'ailleurs souvent son affection pour les personnages de joueurs, à qui il laisse même parfois le dernier mot<sup>2628</sup>. Le jeu, source d'amusement, sert à Montherlant de *joker*. L'écrivain peut, grâce à lui, se désengager et passer son tour : « Il y a trente ans que, ouvrant un journal, je vois un article sur la 'crise de la jeunesse', permettez-moi donc de tourner la page et de chercher plutôt les mots-croisés.<sup>2629</sup> »

Reste que le refus d'être un auteur au diapason de son temps s'avère chez Montherlant comme chez Anouilh relever avant tout de la posture. L'antinomie jeu/sérieux se révèle

---

<sup>2624</sup> Montherlant choisit de faire part de cette image à son lecteur dans l'une des notes du paratexte de *La Ville* : « I. Dans une lettre du 11 octobre 1951, Roger Martin du Gard m'écrivait : 'Jamais, à ma connaissance, aucune bombe de ce calibre n'a été glissée sous les assises des collèges religieux.' », « Notes postérieures à la création », p. 818-835, p. 825.

<sup>2625</sup> Jean Anouilh, *Les Poissons rouges*, op. cit., p. 789.

<sup>2626</sup> Voir la didascalie inaugurale des *Poissons rouges* : « [...] Antoine est en scène, accroupi ; il fait quelque chose, on ne sait trop quoi, on dirait qu'il joue avec un mécano. » et la dernière scène de la pièce, dans laquelle Antoine et son fils s'apprentent à profiter des attractions que leur réserve la fête du 14 juillet : « TOTO : [...] On ira tirer à la carabine sur la place : tu me gagneras des poissons rouges et on en fera cadeau à Mamie ! », *ibid.*, p. 769 et p. 856.

<sup>2627</sup> Montherlant, *Paysage des Olympiques*, p. 29.

<sup>2628</sup> La planche intitulée *Pas de l'honneur*, sur laquelle s'achève *La Rose de sable*, est encore pour un peintre épicurien comme Guiscart l'occasion de rappeler sa conception ludique de l'existence : « La légende en est empruntée à un poète arabe du moyen âge, et la voici : D'où viens-tu ? demandait-on à Rabi'a. — De l'autre monde. — Que fais-tu donc dans celui-ci ? — Je me joue de lui. Et dans l'original de Guiscart, les mots : 'Je me joue de lui' sont tracés à l'encre d'or », *La Rose de sable*, p. 426.

<sup>2629</sup> *Garder tout en composant tout*, p. 163-249, p. 195. Le regard dédaigneux que l'écrivain pose sur les articles d'actualité n'est pas sans évoquer l'attitude de l'héroïne de Giraudoux, qui refuse catégoriquement de « lire ces feuilles du jour qui répandent le mensonge et le vulgaire. » Aurélie se pique de lire depuis des années le même numéro du *Gaulois*, « celui du 7 octobre 1896 », *La Folle de Chaillot* (1946), Le Livre de Poche, 2010, p. 57. Mais ce désintérêt affiché pour l'actualité n'empêche pas cette héroïne optimiste de passer à l'action lorsqu'il s'agit de débarrasser le monde des exploiters et des spéculateurs.

trompeuse dans la mesure où les prises de position des deux écrivains s'expriment à plusieurs reprises en termes ludiques. Nous avons déjà montré que l'argument sportif du *fair play* dans « Le Solstice de juin » et le divertissement puéril décrit dans « Les Chenilles » attestent d'une forme d'engagement de la part de Montherlant. Ne nous fions pas trop non plus à la figure de vaudevilliste frivole dans laquelle Anouilh semble se projeter. La dimension ludique de son théâtre ne doit pas occulter sa portée politique. Dans une pièce comme *Pauvre Bitos*, la critique de l'épuration passe par l'instauration d'un jeu devant aboutir à la « mise à mort<sup>2630</sup> » du héros éponyme. Les aristocrates et les grands bourgeois qui se réunissent dans le prieuré des Carmes, lieu où se tenaient les réunions des Jacobins en 1792, sont bien décidés à *rejouer* l'Histoire. Ils convient à leur dîner de têtes révolutionnaire leur ancien camarade de classe, procureur fanatique de l'épuration ayant revêtu pour l'occasion le costume de Robespierre<sup>2631</sup>. Les analogies constantes entre la Terreur et l'après-guerre sont renforcées par l'obsession aveuglante de pureté de Bitos<sup>2632</sup>, fils d'une blanchisseuse.

Les glissements temporels et les télescopages d'époques sont beaucoup moins systématiques chez Montherlant que dans l'œuvre d'Anouilh. Mais la mise sur le même plan de l'épuration et de la période noire qui a succédé à 1789 — démarche pour le moins discutable et dangereuse — apparaît dans *Les Garçons*. Dans ce récit hanté par le souvenir des listes noires parues à la Libération, la réactivation du spectre de la Terreur transparaît surtout dans l'épigraphie du chapitre relatant le bannissement du collégien :

## XV

« Ce qu'on me reproche, c'est d'avoir été sensible. »

François de Montherlant  
devant le Tribunal révolutionnaire, 1794.<sup>2633</sup>

La référence à l'un de ses lointains aïeuls, guillotiné pour avoir donné asile à un émigré, fournit à l'auteur l'occasion de s'insérer dans une généalogie de martyrs, d'êtres nobles et incompris. Cette inscription dans une filiation aristocratique, au service d'un *ethos* minoritaire, ne prend tout son sens que si elle est mise en relation avec le traumatisme qu'a

<sup>2630</sup> Jean Anouilh, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, op. cit., p. 194.

<sup>2631</sup> Ignorant les codes de la haute société, Bitos ne sait pas en quoi consiste un *dîner de têtes* et se déguise en Robespierre de la tête aux pieds, ce qui suscite la moquerie des autres convives : « MAXIME éclate de rire : Un dîner de têtes. Vous m'avez mal compris, Bitos, ou peut-être n'étiez-vous pas au courant de l'usage ? Un dîner de têtes, cela n'a rien à voir avec un bal costumé ! On ne se fait que la tête, voyons ! », *ibid.*, p. 204.

<sup>2632</sup> *Ibid.*, p. 249 : « ROBESPIERRE [...] : Beaux Français, beaux messieurs, beaux mâles, je vous le ferai passer le goût de vivre et d'être des hommes ! Je vous ferai propres, moi !

*Il s'est mis à se brosser frénétiquement avec un petit rire de satisfaction. »*

<sup>2633</sup> *Les Garçons*, p. 679.



été pour l'écrivain la période de la Libération. Mais il y a indéniablement dans un roman tardif comme *Les Garçons* un parallèle entre l'épisode du renvoi du collègue, la comparution devant le CNE et le mythe noir de la Terreur.

Le détour par le jeu se manifeste toutefois chez les deux écrivains de manière bien différente. Montherlant ne s'identifie pas à de vieux boulevardiers comme Antoine de Saint-Flour ou Léon de Sain-Pé<sup>2634</sup> mais à un moraliste incompris s'autorisant quelques espiègleries. À ceux qui disent vouloir épurer le champ littéraire, notre auteur répond que son œuvre est *pure*, inactuelle, expurgée de toute volonté d'influer sur le réel. Alors que la stratégie de Montherlant consiste à prendre de la hauteur, celle d'Anouilh repose plutôt sur le ravalement au rang de simple vaudevilliste, posture dont Jeanyves Guérin et Michel Corvin s'accordent à montrer le caractère trompeur<sup>2635</sup>. Mieux vaut en effet se garder d'identifier trop hâtivement l'auteur des *Poissons rouges* à Antoine, boulevardier insouciant qui se targue d'écrire ses pièces avec autant de sérieux que « s'[il] jouai[t] aux billes<sup>2636</sup> ». En dépit de leurs divergences, Anouilh et Montherlant aspirent tous deux à être intimement associés aux figures d'aristocrates décalés qui peuplent leurs œuvres. C'est sous les traits du gentilhomme — bon vivant et gaillard chez l'un, solitaire et austèrement hédoniste chez l'autre — que semble le mieux s'incarner leur refus, plus affecté que réel, de prendre part aux débats qui échauffent les esprits de leurs contemporains. Le « long monologue<sup>2637</sup> » du Prince fortuné de *Léocadia*, tout en cynisme et en provocation, aurait de quoi séduire des hommes de loisir tels que Costals et Guiscart :

LE PRINCE : [...] Devant un tour à l'usine, ou une pile de factures, j'aurais pu avoir le loisir, étant pauvre, de ne pas penser à moi en semaine et de me contenter, comme tout un chacun de m'ennuyer ferme le dimanche. C'est vrai. Mais le ciel a voulu m'envoyer cette épreuve des sept dimanches. Je tiens à la subir honnêtement.<sup>2638</sup>

<sup>2634</sup> Ce phallocrate bon vivant apparaît notamment dans *Ardèle ou la marguerite* (1948), *La Valse des toréadors* (1952), *La Culotte* (1978), *Le Nombri* (1981).

<sup>2635</sup> « Provocation suprême, il ne cesse de se proclamer 'boulevardier', 'vaudevilliste'. Il ne lui déplait pas d'être rangé parmi les 'faiseurs'. C'est ce qu'il fait dire à Léon de Saint-Pé, le gentilhomme écrivain en qui le public a reconnu son alter ego. », Jeanyves Guérin, « Fortunes et infortunes d'un auteur heureux », « Jean Anouilh », *RHLF*, octobre-décembre 2010, 110ème année – n° 4, p. 771-775, p. 774. Voir aussi, dans ce numéro de la *RHLF* consacré à Anouilh, ce que Michel Corvin dit au sujet de cette propension à se rabaisser : « Anouilh prend plaisir, le premier, à se dénigrer, en se ravalant au boulevard : coquetterie ou pudeur, plus certainement fragilité d'un homme qui sait écrire bien autre chose que du boulevard mais anticipe sur la critique qu'on lui a souvent faite d'y être tombé et la désamorce par un aveu dont la sincérité est sujette à caution. », « Anouilh ou la tentation du boulevard », *ibid.*, p. 777-783, p. 781.

<sup>2636</sup> « ANTOINE, *doucement un peu gêné* : [...] Et puis, mes pièces... C'est comme si je jouais aux billes, tu sais... », Jean Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit.*, p. 853.

<sup>2637</sup> Jean Anouilh, *Léocadia* (1942), *Théâtre I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 389-457, p. 445.

<sup>2638</sup> *Ibid.*

En proie à ce qu'on appellerait familièrement le *blues du rentier*, le Prince de cette pièce publiée en 1942 affirme endurer avec vaillance le sort d'exilé parmi les hommes que lui assigne sa condition de privilégié. Le ton chevaleresque que prend ici le héros de *Léocadia* prête à sourire, de même que les méditations d'un général d'opérette comme Léon de Saint-Pé<sup>2639</sup>. À la différence de Montherlant, Anouilh refuse d'endosser, du moins sérieusement, l'armure du preux chevalier. Ce point de divergence entre les deux écrivains nous ramène à l'attitude de Montherlant sous l'Occupation, époque où la littérature médiévale et les symboles chevaleresques se voient accaparés par l'idéologie nazie, le folklore vichyste et la Résistance. Cette pratique intertextuelle concourt à faire du chevalier un pion qu'on avance sur l'échiquier littéraire et politique.

---

<sup>2639</sup> Dans l'un des épisodes de la vie de Léon Saint-Pé, on voit par exemple ce général à la retraite philosopher avec son médecin ou dicter ses mémoires à son jeune secrétaire, voir *La Valse des toréadors* (1952), *Pièces grinçantes*, *op. cit.*, p. 85-210.

## 9.5. FERRAILLERIES ENTRE ÉCRIVAINS

L'appropriation et le remaniement des motifs épiques, dont Montherlant a très vite fait l'une de ses marques de fabrique, prennent un tournant décisif sous l'Occupation. La figure du chevalier, amenée à subir de multiples infléchissements, va cristalliser un certain nombre de débats et d'antagonismes liés aux prises de position des écrivains. Pour notre auteur, connu depuis les années vingt pour être le chantre des chevaleries guerrières et sportives, il s'agit bien moins de convoquer l'imagerie médiévale et la mythologie guerrière que de ne surtout pas les délaissier. L'enjeu, on l'a dit, est de donner une coloration héroïque et virile à sa soumission aux vainqueurs. Reportons-nous au texte intitulé « Les Chevaleries<sup>2640</sup> », que Montherlant écrit en juillet 1940 et publie en janvier 1941 dans la *NRF*, alors dirigée par Drieu. Ce qui frappe d'emblée dans l'évocation nostalgique des deux sociétés secrètes qui ont marqué la jeunesse de l'écrivain, c'est le peu de références à l'actualité, dans laquelle prend pourtant naissance le choix d'un tel sujet. À l'instar de l'apologue déroutant des « Chenilles » et de la célébration de la victoire de la roue solaire, ce récit aux accents autobiographiques semble déconnecté du présent. La dernière phrase de l'introduction oriente toutefois notre lecture. L'allusion à un épisode remontant à 1919 est loin d'être anodine en 1940, année marquant à nouveau le « terme d'une guerre<sup>2641</sup> ». La description détaillée de coteries chevaleresques s'avère à ce moment-là motivée par le souci on ne peut plus conjoncturel de mettre en évidence la fonction régénératrice d'une société virile et codifiée.

La « Conclusion<sup>2642</sup> » procède elle aussi de manière détournée lorsqu'il est question de renvoyer le lecteur au contexte de l'Occupation :

Nombreux sont donc ceux qui penseront qu'une évocation de l'Ordre n'est pas à sa place dans la France nouvelle. D'autres penseront qu'elle a peut-être sa place, dans une nation humiliée. D'autres penseront qu'il y a là un accent et un langage d'un autre monde, dont il n'y a aucune chance — à espérer ou à craindre — qu'ils puissent être entendus aujourd'hui.<sup>2643</sup>

En évoquant les différentes interprétations auxquelles donnera lieu ce souvenir de jeunesse, l'auteur désamorce, en même temps qu'il le suggère, l'impact que serait susceptible d'avoir son texte. L'image flatteuse de moraliste inconnu, sur laquelle se clôt stratégiquement

---

<sup>2640</sup> « Les Chevaleries », *Le Solstice de juin*, op. cit., p. 857-872.

<sup>2641</sup> *Ibid.*, p. 857.

<sup>2642</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>2643</sup> *Ibid.*

l'article, est censée permettre à l'écrivain de conserver sa position surplombante. Mais la célébration des mythologies germaniques et le rejet de la « gynécolâtrie<sup>2644</sup> », nettement palpables dans la description de ces clans virils, ne dupent personne. Sans doute la dissolution de « L'Ordre<sup>2645</sup> » et de « La Famille<sup>2646</sup> » peut-elle expliquer le retour obsédant de la chevalerie dans l'œuvre et le magnétisme que l'imagerie nazie a pu exercer sur l'auteur. Les associations chevaleresques de son enfance et de son adolescence se trouveraient en quelque sorte réalisées, sous une forme aboutie, dans la nouvelle élite guerrière que constituent les troupes de la Wehrmacht. Sans verser dans l'interprétation psychanalytique, il nous est permis d'envisager le ralliement de Montherlant à l'occupant comme la compensation d'une frustration de jeunesse. D'autant plus que la disparition des deux clans est évoquée avec un « serrement de cœur<sup>2647</sup> » comparable à l'émotion que suscite le souvenir de son renvoi du collège dans *La Ville* et dans *Les Garçons*. Cette hypothèse irait dans le sens des remarques que nous avons faites, à propos du texte des « Chenilles », sur l'immaturité politique de l'écrivain et sur sa propension à appréhender le présent avec un regard de collégien.

Les confréries guerrières sacralisées par le régime nazi font naître chez l'auteur une fascination relevant aussi de l'attraction érotique. Le culte voué à l'uniforme et aux muscles, prégnant dans les fiches anatomiques des *Olympiques*<sup>2648</sup>, peut se rattacher, sans pour autant céder aux stéréotypes, à une forme d'homoérotisme. Ayant sans doute à l'esprit l'attitude complaisante qu'adoptent envers l'occupant Montherlant, Cocteau, Jouhandeau et Brasillach, l'auteur du *Journal des années noires* avance cette piste d'interprétation :

Solution d'un problème sociologique : pourquoi les pédérastes collaborent ? Leur joie est celle des pensionnaires d'un bordel de petite ville quand vient à passer un régiment.<sup>2649</sup>

S'il ne peut expliquer à lui seul la conduite de certains écrivains homosexuels sous l'Occupation, cet aspect ne doit pas être occulté. Dans les écrits autobiographiques qu'il publie au cours des années quarante, Jean Genet mentionne à plusieurs reprises le pouvoir

<sup>2644</sup> *Ibid.*, p. 866.

<sup>2645</sup> « De l'Ordre [...] je ne souris pas aujourd'hui. Il dura moins de six mois, la 'Famille' en avait duré six à peine ; mais c'est l'intensité qui est tout. », *ibid.*, p. 871.

<sup>2646</sup> *Ibid.*

<sup>2647</sup> *Ibid.*

<sup>2648</sup> Il n'est pas anodin que le premier site auquel nous renvoie le moteur de recherche *google* lorsqu'on tape « Paysage des Olympiques » soit un *blog gay*, recensant une série d'œuvres censées attester de « la richesse de la culture littéraire homosexuelle ». Sont reproduites sur ce blog quelques unes des photographies de jeunes athlètes réalisées par Karel Egermeier, spécialisé dans les photographies de jeunes scouts, pour *Paysage des Olympiques* et quelques dessins de Mac Avoy figurant dans l'édition illustrée des *Garçons* parue en 1973, <http://www.bibliotheque-gay.blogspot.com>, site consulté le 24/04/2012.

<sup>2649</sup> Jean Guéhenno, *Journal des années noires (1940-1944)*, *op. cit.*, p. 172. Voir aussi p. 155 : « Problème sociologique : Pourquoi tant de pédérastes parmi les collaborateurs ? C..., F..., M..., D... (qui, à ce qu'on dit, tâte de l'un et de l'autre). Attendent-ils de l'ordre nouveau la légitimation de leurs amours ? »

érotique<sup>2650</sup> qu'exercent sur lui les soldats du Troisième Reich, avec leurs « hanches d'acier<sup>2651</sup> » et leurs « bottes lourdes comme un piédestal<sup>2652</sup> ». Les prises de position ultérieures de Genet aux côtés des Noirs américains et des Palestiniens ont tendance à faire oublier l'attraction qu'ont exercée sur lui les emblèmes du nazisme. La réflexion onirique qu'inspire la croix gammée à l'auteur du *Miracle de la Rose* n'est pas très éloignée de certains passages du *Solstice de juin* célébrant la victoire de la « Roue solaire<sup>2653</sup> » :

Les rêves sont peuplés de personnages, d'animaux, de plantes, d'objets, qui sont des symboles. Chacun est puissant et, quand celui qui l'a suscité se substitue au symbole, il profite de cette puissance mystérieuse. La puissance du signe, c'est la puissance du rêve, et c'est dans le rêve aussi que le national-socialisme a été recherché, par la grâce d'un explorateur des ténèbres, la croix gammée.<sup>2654</sup>

Cette *puissance du signe*, conférant aux mâles en quête de singularité une place dans une caste d'individus supérieurs, se traduirait dans *Les Garçons* par le rôle central accordé aux rites. Le sens de l'honneur, la vassalité amoureuse et la soumission à un ensemble de codes cimentent aussi bien les confréries chevaleresques idéalisées par Montherlant que les castes viriles sublimées par Genet. Vêtus respectivement de culottes courtes et de bures rayées, les pensionnaires de Notre-Dame du Parc et les colons de Mettray, convaincus d'appartenir à la fine fleur de la société, optent pour un langage crypté. Cet argot qui n'appartiendrait qu'à eux<sup>2655</sup> les arrache à la médiocrité ambiante. Pour poursuivre le parallèle *a priori* inattendu entre ces deux écrivains, on pourra faire remarquer que les motifs du blason<sup>2656</sup> dont rêve le

---

<sup>2650</sup> L'historien Ivan Jablonka, auteur des *Vérités inavouables de Jean Genet* (2004), revient sur la fascination de l'écrivain pour les SS et les miliciens français, qui constituent, comme les voyous, les macs et les tueurs d'enfants, « l'envers de 'notre' société », voir « Retrouver Genet. Biographie, littérature et sciences sociales », article publié le 4 février 2011 dans *La vie des idées*, revue électronique de sciences humaines et sociales, [http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20110203\\_genet.pdf](http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20110203_genet.pdf), page consultée le 30/04/2012.

<sup>2651</sup> Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>2652</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>2653</sup> « Le Solstice de juin », *Le Solstice de juin*, *op. cit.*, p. 953-963, p. 954 : « Une semaine a passé, et aujourd'hui l'armistice a été signé. Le 24 juin. Pour le solstice d'été. La croix gammée, qui est la Roue solaire, triomphe en une des fêtes du Soleil. »

<sup>2654</sup> Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>2655</sup> Il a été vu, au cours de la première partie, que les collégiens s'adonnaient à toutes sortes de créations lexicales et qu'il y avait par conséquent « un vocabulaire du Parc », auquel le narrateur initie à plusieurs reprises, le lecteur, *Les Garçons*, p. 647. Jean Genet met lui aussi en avant l'inventivité des colons, qui ne se contentent pas de reprendre des expressions argotiques du monde extérieur : « 'Renauder' voulait dire rouspéter. Les autres m'échappent, je les signalerai plus loin, mais je veux affirmer que ces mots ne sont pas de l'argot. C'est Mettray qui les inventa et en usa, car on ne les retrouve dans aucun des vocabulaires des pénitenciers d'enfants, des Centrales ou du Bagne. », *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>2656</sup> Nous avons déjà vu que ces motifs, énumérés dans la longue tirade de l'expert en généalogie qui rend visite à Persilès, suffisent à faire sombrer le petit retraité dans la folie des grandeurs : « LA BONNETIÈRE : [...] Ah ! Monsieur ! Songez, cela est plein de licornes, de lions, de dauphins, de soleils, de roses, de léopards, de croissants, d'éperviers, d'épées, de cerfs, d'étoiles, de cygnes, de centaures ; et cela de toutes les couleurs de la création. », *Brocéliande*, p. 963.

retraité de *Brocéliande* sont, à peu de choses près, inscrits sur la peau des bagnards de Mettray et de Fontevault :

J'ai vu des gars tatoués de l'Aigle, de la Frégate, de l'Ancre de Marine, du Serpent, de la Pensée, des Étoiles, de la Lune et du Soleil. Les plus chargés de blasons en avaient jusqu'au cou et plus haut. Ces figures ornaient les torsos d'une chevalerie nouvelle.<sup>2657</sup>

Les membres de l'« Ordre des Tatouages<sup>2658</sup> » manifestent un attachement tout aussi viscéral aux signes de noblesse que les fins de race des *Célibataires* et les collégiens des *Garçons*. Toutefois, chez Genet, l'inscription des détenus dans une filiation chevaleresque se fait au nom même des trahisons et des crimes commis, dans l'optique de rejeter les normes morales et esthétiques de l'ordre établi. L'attraction sexuelle de Genet pour le nazisme, en tant qu'incarnation du mal absolu, mérite en cela d'être rattachée à un système de valeurs négatives. L'exaltation de la perversion qui traverse toute son œuvre empêche de considérer les propos qu'il tient à cette époque comme une véritable prise de position<sup>2659</sup>, ce qui n'est pas exactement le cas de Montherlant, n'en déplaît à sa désinvolture et à son refus de coller au présent.

La preuve en est que la publication d'un texte comme « Les Chevaleries » déclenche une série d'attaques et de ripostes, qui illustre l'instrumentalisation de l'imagerie épique dans le contexte de l'Occupation. Consacré aux « joutes par chevaliers interposés entre Aragon et Drieu<sup>2660</sup> », l'article d'Olivier Barbarant paru en février 2012 dans *Le Magazine littéraire* ne manque pas de mentionner le rôle de Montherlant dans ces combats textuels. La relecture du Moyen Âge à laquelle procède Aragon se fait en réaction à la propagande pétainiste et à l'idéologie nazie, toutes deux fondées sur « un machisme auquel [il] veut répondre par l'amour courtois.<sup>2661</sup> » C'est dans cette optique qu'on peut lire « La Leçon de Ribérac ou l'Europe française<sup>2662</sup> ». Le sous-titre de ce texte publié en juin 1941 dans *La Fontaine*, à Alger, constitue en effet une réponse à l'exposition sur 'La France européenne', organisée par

---

<sup>2657</sup> Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 196.

<sup>2658</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>2659</sup> Ivan Jablonka rappelle d'ailleurs que Jean Genet, inconnu jusqu'en 1943, n'a pas accès à l'espace public, ce qui fait qu'on ne peut accorder à ses propos le statut de discours politique, « Retrouver Genet. Biographie, littérature et sciences sociales », article publié le 4 février 2011 dans *La vie des idées*, revue électronique de sciences humaines et sociales, [http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20110203\\_genet.pdf](http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20110203_genet.pdf), page consultée le 30/04/2012.

<sup>2660</sup> Olivier Barbarant, « Joutes par chevaliers interposés », *Le Magazine littéraire*, *Les Écrivains et l'Occupation*, n° 516, février 2012, p. 66-67.

<sup>2661</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>2662</sup> Louis Aragon, « I. La leçon de Ribérac ou l'Europe française » (1941), en appendice aux *Yeux d'Elsa*, *Œuvres poétiques complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 805-822.

l'occupant à la même époque<sup>2663</sup>. L'auteur de « La Leçon de Ribérac » reconnaît et déplore le succès que rencontre la formule *morale de midinette*, « brillante invention<sup>2664</sup> » de Montherlant. Pour Aragon, l'amateur de chevaleries du *Solstice de juin* confond héroïsme et phallocentrisme, courtoisie et mièvrerie :

Il semble d'ailleurs qu'Henry de Montherlant, que j'ai ici en vue, confonde la morale courtoise, cette civilisation que nous avons donnée à l'Europe avant que l'Europe eût pris conscience d'elle-même, avec ce qu'il appelle la *morale de midinette*, et sur quoi il faudrait s'entendre.

Je suis tenté, en acceptant la terminologie de Montherlant, de prendre contre lui en presque toute occasion le parti des midinettes. Il est probable que cela me mettrait moins souvent en fâcheuse posture que de faire le contraire. Mais une conception assez grossière qu'on se fait de ce qui fut appelé les 'cours d'amour', me paraît seule justifier une homologation de la niaiserie sentimentale, qu'a seule en vue Montherlant, avec la conception médiévale de la chevalerie, de l'honneur, du service de l'aimée, de la soumission du chevalier à sa dame.<sup>2665</sup>

L'homologie entre l'objet de la discorde et la forme même qu'elle revêt est assez frappante. Le désaccord, portant sur le sens à attribuer à la morale chevaleresque, prend lui-même l'allure d'un combat singulier. L'estime qu'on porte à son adversaire n'empêche nullement de le piquer au vif, en contestant, point par point, les expressions qu'il emploie.

Le ton assez modéré dont use Aragon dans sa contre-attaque s'éclaire à l'aune de ses relations avec Montherlant, dont il fit la connaissance dans la cour de récréation de Saint-Pierre, à Neuilly. Guidé par la note autographe<sup>2666</sup>, le lecteur de la première nouvelle du *Mentir-vrai* reconnaîtra le futur auteur des *Olympiques* sous les traits de Guy, « le meilleur gardien de but à balle-pied<sup>2667</sup> » de l'école. En dépit de leurs divergences politiques — l'un est « camelot du roi<sup>2668</sup> » et l'autre fervent défenseur de la République —, les deux garçons se

<sup>2663</sup> Olivier Barbarant, « Joutes par chevaliers interposés », *Le Magazine littéraire*, *Les Écrivains et l'Occupation*, n° 516, février 2012, p. 66.

<sup>2664</sup> « Pour ce qui est de la midinette... Il faut dire que bien des gens reprennent cette expression qui fait fureur, morale de midinette par-ci, morale de midinette par-là. Montherlant leur a donné du sucre et ils ont sauté dessus. Ils sont ravis de pouvoir assouvir ainsi leur misogynie, leur nietzschéisme au petit pied, ou simplement leur snobisme. [...] Il est vrai que Montherlant n'a pas à répondre de ses épigones. Le danger de sa brillante invention est pourtant de nous faire entendre que le débat premier se place entre l'homme et la femme, comme d'autres disent entre les jeunes et les vieux, les grands et les petits, les maigres et les gros, etc. Par là, la morale de midinette comme danger me rappelle beaucoup le *péril jaune* du début du siècle. », « I. La Leçon de Ribérac ou l'Europe française », *op. cit.*, p. 813-814.

<sup>2665</sup> *Ibid.*, p. 813.

<sup>2666</sup> Louis Aragon, « Le Mentir-vrai », *Le Mentir-vrai*, Gallimard, « Folio », 1980, p. 9-60, p. 13. Voir note 1 : « Guy, histoire de démentir le système, je ne vois pas d'inconvénient à dire que c'est Henry de Montherlant, dans la vie. Mais c'est aussi un autre qui 'descend de Jeanne d'Arc par les hommes', comme c'est dit tout de suite après. »

<sup>2667</sup> « À l'École Notre-Dame, les premiers temps, j'avais peur de la récréation, les grands me battaient. Guy a pris ma défense : 'Laissez-le, ce petit !' et c'est un solide Guy, il est le meilleur gardien de but à balle-pied. », *ibid.*, p. 13.

<sup>2668</sup> *Ibid.*

choisissent le même maître, Barrès<sup>2669</sup>. Ils ne rechigneront pas, par la suite, à se témoigner des marques d'estime. Après avoir condamné l'élitisme hautain du *Songe*, roman « écrit pour une classe, une société, un milieu<sup>2670</sup> », Aragon, en octobre 1934<sup>2671</sup>, salue, sans se priver de l'orienter à gauche, le portrait de l'aristocratie oisive que dresse l'auteur des *Célibataires*. Avant que le camp choisi par ces deux anciens élèves de Saint-Pierre ne les sépare<sup>2672</sup>, Montherlant contribue à *Ce soir*, quotidien dont Aragon prend la direction en 1937.

Nombreux sont les exemples qui pourront étayer les propos d'Aragon sur l'amalgame que fait Montherlant entre galanterie et émasculat. Le héros du *Songe* menait déjà une guerre préventive contre le sentimentalisme en expulsant de « l'ordre mâle<sup>2673</sup> » Dominique Soubrier, jeune athlète dotée d'un physique viril. La critique se précise dans *Les Bestiaires*. Les caprices de Soledad conduisent Alban à maudire l'intrusion de la femme dans les romans de chevalerie, contenant, en germe, la capitulation de la virilité :

Toujours il avait eu de l'hostilité contre la conception chevaleresque du Moyen Âge. Le gentilhomme qui accomplit un exploit pour sa dame lui paraissait diminuer par là son exploit : il était choqué par ses fadaïses, et détestait l'état d'esprit qui place l'homme, fort et raisonnable, sous la suprématie de la déficience féminine. Son idéal était la vie antique, où la fleurette était inconnue.<sup>2674</sup>

Un pas de plus est franchi avec la publication des *Jeunes Filles* puisque Costals, chevalier des temps modernes, choisit de passer à l'action et se fixe pour mission de terrasser le dragon du mariage.

La connaissance de l'œuvre de Montherlant conforte Aragon dans l'idée que la croisade contre la galanterie est pour son ancien camarade d'école une vieille histoire. Mais c'est au texte de janvier 1941 que l'auteur de « La Leçon de Ribérac » fait explicitement allusion. Rappelons comment est présentée dans « Les Chevaleries » l'origine de l'infection

---

<sup>2669</sup> « Pour autant que je me souviene, en sixième A, j'écrivais *comme h*, disait mon professeur, celui qui m'a donné une anthologie de Barrès pour prix de composition française en juillet 1909 », *ibid.*, p. 17.

<sup>2670</sup> Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Gallimard, 1994, p. 152. Propos cités par Jean-François Domenget dans *Montherlant critique*, *op. cit.*, p. 349.

<sup>2671</sup> Nous avons déjà fait mention de cet article paru dans *L'Humanité* le 22 octobre 1934 et intitulé « Sardanapale ou Jésus Christ ? », texte reproduit dans l'ouvrage d'Olivier Rony, *Les Années roman 1919-1939, Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux guerres*, *op. cit.*, p. 559-563.

<sup>2672</sup> Le fait que les deux hommes, qui se trouvaient pourtant à Nice au même moment, en avril 1941, ne se soient pas vus est assez significatif. Aragon a adressé à Montherlant le 28 avril 1941 un billet resté sans réponse, billet reproduit dans *Album Aragon*, iconographie réunie et commentée par Jean Ristat, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 257. Annexe 19.

<sup>2673</sup> *Le Songe*, p. 27.

<sup>2674</sup> *Les Bestiaires*, p. 417.



sentimentale, cette « marmelade<sup>2675</sup> » sirupeuse et corrosive vouée à ronger l'armure du preux guerrier :

Pour quiconque 'sent' la chevalerie, la grande époque de la chevalerie, où elle fut une chose qui force le respect et l'amour même d'un anti-chrétien déclaré, ce sont les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Or, en ces temps-là, les chevaliers n'ont que mépris pour les femmes ; presque tous pourraient dire, avec Raoul de Cambrai : 'Maudit soit le chevalier qui va demander conseil à une dame' ; souvent, dans notre littérature épique, on les voit frapper jusqu'au sang, seulement parce qu'elles jaspinent trop, pour les faire taire ; et ils en ont *le droit*. O lectrices des petits journaux de mode, flétrissez comme il se doit ces soi-disant preux, qui n'étaient en somme que des 'mufles' ! Loin que les femmes aient joué le noble rôle que l'on croit dans la chevalerie, elles ont été un ferment de sa décomposition, lorsque, au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, leur goût, devenant maître, a imposé le passage de la saine et sublime littérature germanique des chansons de geste aux niaiseries fades et fausses des romans bretons de la Table Ronde. Les romans de la Table ronde, sous le couvert de la galanterie, c'est la chiennerie qui commence ; et c'est – plus grave encore – la morale de mininette, qui, depuis lors jusqu'à nos jours, en l'émasculant et en l'éloignant du réel, a fait tant de mal à notre France.<sup>2676</sup>

L'auteur n'emploierait pas le verbe *sentir*, même entre guillemets, s'il ne voulait sous-entendre que la race à laquelle il appartient le prédispose à avoir la chevalerie *dans le sang*. L'apostrophe aux lectrices de revues futiles qui crient à la goujaterie vise à souligner le glissement qui s'est sournoisement opéré entre la courtoisie et la *chiennerie*, ce déballage d'hystérie et de sentimentalisme petit luxe. Les *mininettes* de Montherlant, contrairement à ce que leur nom laisserait penser, ne se contentent guère d'une *dinette à midi* et font tourner en bourrique leurs chevaliers attendris. L'auteur s'écarte du sens originel de *mininette* comme ouvrière ou couturière aux mœurs légères. Ce terme s'avère plutôt désigner sous sa plume une petite-bourgeoise capricieuse et collante, empestant le patchouli. Comme pour enfoncer le clou de sa réputation de misogynie, l'écrivain énumère dans une note toutes les mufleries auxquelles pouvaient se livrer les ancêtres des chevaliers de la Table ronde et, bien plus tard, les représentants de la « meilleure société<sup>2677</sup> ». Les coups de pied, de poing et de couteau étaient à ces époques bénies des dieux généreusement dispensés à des femmes qui n'avaient pas voix au chapitre. À côté de Pépin, qui « donne sur le nez de sa femme un coup de poing

---

<sup>2675</sup> *Le Démon du bien*, p. 1359.

<sup>2676</sup> « Les Chevaleries », p. 865.

<sup>2677</sup> « L'empereur Pépin donne sur le nez de sa femme un coup de poing qui fait sortir le sang. (*Mort de Garin*). Amile frappe sa femme de même façon. (*Amis et Amile*) Aimeri de Narbonne lance un couteau à la tête de la duchesse de Bourgogne, parce qu'elle a fait baisser son pied nu à son oncle. (*Girars de Viane*). Les littérateurs de Versailles – à l'exception de l'admirable Saint-Simon – nous font oublier que chez nous, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la meilleure société, il en était de même. Insolence de Saint-Simon parlant de sa belle-mère. Grossièreté de Lauzun parlant à Mme de Montespan. M. le Prince bat Mme la Princesse à coups de pied et de poing. Lauzun bat sa femme, Mademoiselle. Ayant à se plaindre de Mme de Monaco, et la trouvant assise dans sa chambre sur le parquet, une main étalée à terre, il plante son talon dans cette main ouverte, y fait une pirouette qui la broie à moitié, et s'en va, sans cesser de plaisanter et de rire. », *ibid.*, p. 866.

qui fait sortir le sang<sup>2678</sup> », et de Saint-Simon, brocardant sans pitié sa belle-mère, Costals fait figure d'enfant de chœur ou de militant féministe.

Cette surenchère dans la muflerie est trop odieuse pour être totalement dépourvue de provocation, aspect qu'Aragon, soucieux de montrer que le ton n'est plus aux fanfaronnades puériles, préfère passer sous silence. À ses yeux, la compatibilité de la prouesse chevaleresque et du *fine amor* n'est en aucun cas synonyme de gynécocratie<sup>2679</sup>. Ce terme répond d'ailleurs à celui, bien plus péjoratif, de gynolâtrie<sup>2680</sup>, employé dans « Les Chevaleries » mais aussi dans l'« Appendice<sup>2681</sup> » des *Lépreuses*. La joute entre les deux écrivains atteste en tout cas de la malléabilité du chevalier, figurine modelée et colorée en fonction de la cause qu'elle doit servir. Ce point n'a pas échappé à Drieu. Perçant à jour le double jeu d'Aragon, il a vu dans le « Chevalier Vermeil<sup>2682</sup> » « un chevalier rouge<sup>2683</sup> », destiné à propager, par le biais de « revues littéraires et poétiques cousues de fil rouge<sup>2684</sup> », une ode à la résistance. Le directeur de la *NRF* prend sa revanche en mettant fin à la publication en feuilleton des *Voyageurs de l'impériale*.

Les relations entre Aragon et Montherlant s'avèrent indéniablement moins passionnées, dans l'amitié comme dans l'animosité, que celles qui ont uni Aragon et Drieu<sup>2685</sup>. Mais il entre aussi dans leurs « ferrailleries<sup>2686</sup> » une part d'affection,

---

<sup>2678</sup> *Ibid.*

<sup>2679</sup> Louis Aragon, « La Leçon de Ribérac », *op. cit.*, p. 812.

<sup>2680</sup> « Les Chevaleries », p. 866.

<sup>2681</sup> « Appendice », *Les Lépreuses*, p. 1543.

<sup>2682</sup> Il s'agit des derniers vers de « La Leçon de Ribérac », *op. cit.*, p. 812 : « Puissent les poètes français d'aujourd'hui puiser en ceci l'orgueil nécessaire à notre destinée, et se préparer pour les jours où surgira le nouveau Chevalier Vermeil. Alors leur langage, préparé dans les laboratoires de l'art fermé, 'en donnant à chaque mot une importance exagérée', deviendra clair pour tout le monde et pour eux-mêmes, et ce sera la véritable aube française, qui ne connaît pas les frontières et se lèvera si haut qu'on la verra du bout du monde. »

<sup>2683</sup> Nous nous référons à un article paru dans le numéro d'octobre 1941 de la *NRF*, que Drieu, pour lui donner plus d'impact, choisit de republier dans *L'Émancipation nationale*, journal du Parti populaire français dirigé par Jacques Doriot, le 18 octobre (daté par erreur du 11) 1941 : « Toute cette indignation, tout cet attendrissement sur la dignité, tous ces appels à demi-mot qu'Aragon répand dans des revues littéraires cousues de fil rouge, pour la résistance et le durcissement, ne sont pas au service de la France [...]. Et ce chevalier vermeil me paraît plutôt un chevalier rouge. », propos cités dans les « Notes et variantes » de l'édition de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1476. Voir aussi note 3, p. 1480 : « 3. Comme le soupçonnait Drieu la Rochelle dans son article *L'Émancipation nationale* du 11 octobre 1941, disant 'On se demande si M. Gustave Cohen ne plaît pas plus à Aragon qu'à Chrestien de Troyes', Aragon n'était évidemment pas fâché, dans le contexte, que le grand médiéviste fût d'origine juive. »

<sup>2684</sup> *Ibid.*

<sup>2685</sup> Jacques Lecarme, dans son ouvrage consacré à Drieu, revient sur les liens enragés et enflammés entre les deux écrivains et sur leur rupture, dont la cause se révèle à la fois sentimentale et idéologique. C'est ainsi que commence le chapitre intitulé « Drieu et Aragon : histoire d'une passion » : « Il y aurait un beau livre à écrire, et que personne ne pourra jamais écrire. Ce serait l'histoire d'une amitié plus passionnée que l'amitié, d'une hostilité plus profonde que l'hostilité : elles ont uni Aragon et Drieu pendant un quart de siècle dans une relation qui relève de la passion sublimée. », *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, *op. cit.*, p. 357-368, p. 357.

<sup>2686</sup> Il s'agit du terme, sur lequel nous sommes déjà revenue, auquel recourt l'auteur des *Garçons* pour désigner les disputes incessantes entre Alban et sa mère, p. 468, p. 484.

d'exaspération et d'estime. Il n'est pas exclu que *Brocéliande*, pièce publiée en 1956, soit un écho tardif à la fable résistante qu'Aragon fait paraître en 1942. De même que *Gilles et Aurélien* se sont répondus par voie de romans, *Brocéliande*, une fois la situation apaisée, répondrait peut-être à « Brocéliande<sup>2687</sup> ». Si l'on suit cette piste, Montherlant opposerait à la poésie militante d'Aragon un drame burlesque lui donnant l'occasion de projeter sur la sylvie bretonne ses sujets de prédilection : la hantise de la médiocrité et la soif de hauteur. Les modulations que Montherlant et Aragon imposent à la forêt de Brocéliande ne doivent pas occulter le fait que ce domaine appartient à la mythologie personnelle<sup>2688</sup> de ces deux barrésiens, qui y voient l'un comme l'autre un de ces « lieux où souffle l'esprit ».

*Le Solstice de juin* et quinze ans plus tard, *Brocéliande*, nous paraissent en tout cas rendre compte de la diversité d'enjeux dont est porteuse la relecture des textes médiévaux chez Montherlant. Alors que durant l'Occupation la figure du chevalier était nettement modelée par un contexte qui changeait la donne, elle revêt en 1956 une dimension plus personnelle. Ce réajustement n'est en rien dépourvu d'enjeu. À travers l'exemple d'un petit-bourgeois assoiffé de noblesse, l'écrivain entend bien affirmer son appartenance – discutée – à une caste dont son personnage est exclu. La lecture de *Brocéliande* à la lumière des accusations d'imposture proférées par Antoine Bouch<sup>2689</sup> montre à quel point l'histoire personnelle de l'écrivain façonne la figure du chevalier dans son œuvre. On ne peut oublier que l'auteur, une quinzaine d'années plus tôt, avait mis sa morale héroïque à l'épreuve des faits, au risque – qu'il a pourtant tenté de minimiser – d'en dévoiler le caractère factice. Cette politisation du champ littéraire, catalysée et radicalisée par les circonstances, Montherlant lui-même la juge inévitable :

Un peintre, un sculpteur, un compositeur de musique n'est pas tenu de *dire son mot*, à tout bout de champ, sur tout et sur rien : sur des 'débats' qui sont artificiels, des 'problèmes' qui n'en sont pas, des situations dont c'est temps perdu que d'y réfléchir, puisqu'elles sont renversées le lendemain. Mais un écrivain, oui bien. S'il y rechigne, il sera réputé 'manquer à son devoir'.<sup>2690</sup>

<sup>2687</sup> Louis Aragon, « Brocéliande », *Œuvres poétiques complètes I, op. cit.*, p. 833-850.

<sup>2688</sup> De même que Montherlant n'a pas attendu l'Occupation pour puiser dans le répertoire de formes et de figures que constitue la littérature médiévale, Aragon, comme le rappelle Marie-Thérèse Eychart dans sa notice, a très tôt fait de la forêt de Brocéliande l'une de ses sources d'inspiration privilégiées : « Elle n'est pas fabriquée pour une cause politique même si elle lui permet de la faire entendre, elle s'impose du plus intime de l'imaginaire aragonien. [...] Cette imprégnation du poète par la légende est sensible aujourd'hui que nous sont parvenus les textes de *La Défense de l'infini*. Dans l'un d'entre eux, « L'Instant », les rencontres féminines du métro évoquaient 'une sorte de forêt magique, et je pense invinciblement dans cette Brocéliande moderne aux enchantements perpétuels qui jalonnaient les pas de ces hommes de fer, jadis dans la Bretagne d'Arthur.' », *ibid.*, p. 1490.

<sup>2689</sup> Nous avons déjà mentionné, au cours de la deuxième partie, le pamphlet qu'Antoine Bouch publie sous le pseudonyme de Philippe du Puy de Clinchamps, *Montherlant bourgeois ou gentilhomme de lettres ?*, *op. cit.*

<sup>2690</sup> « Être de son époque », *Le Solstice de juin*, p. 900-902, p. 901.

Bien qu'il se dise réfractaire aux questions d'ordre politique, Montherlant doit bien admettre que la cloison entre liberté et responsabilité, sur laquelle repose sa conception du rôle de l'écrivain, manque d'étanchéité.

## 9.6. ÉCHEC AU CHEVALIER OU LES DÉFAUTS DE L'ARMURE

S'engouffrant dans la brèche ouverte par Montherlant, nombreux sont ceux qui dénoncent l'écart entre les nobles principes de l'écrivain et sa conduite sous l'Occupation. L'honneur, la hauteur, la grandeur et l'héroïsme sont autant de mots qui reviennent sous la plume de celles et ceux qui dénoncent le double jeu de l'écrivain. Si la stratégie de Montherlant repose sur une mécanique bien huilée, celle de ses détracteurs et de ceux qui déplorent ses mensonges consiste presque systématiquement à retourner contre lui les valeurs dans lesquelles il s'est drapé. Cet *effet boomerang*, qu'on analysera à travers quelques exemples, pointe les revers du jeu de Montherlant mais aussi son efficacité. Mesurer l'écart entre ce que l'œuvre laissait espérer de l'écrivain et la conduite triviale de ce dernier est une manière de prendre sa revanche et donc de reconnaître qu'on a été joué, dupé, voire aveuglé.

C'est sous les traits d'un écrivain *cuirassé*, adjectif renvoyant, non sans ironie, à la rigidité aristocratique et à l'épaisse carapace de l'auteur, que Roger Martin du Gard, en octobre 1940, se représente Montherlant :

Il affirme se tenir à l'écart de tout, lire à peine les journaux, il a cependant une intelligente conscience des événements, regarde les réalités en face, ne s'illusionne pas sur l'étendue et les conséquences de la débâcle, compare la France à un oiseau dans les serres d'un épervier. Mais il est visible que le désastre le touche assez peu, moins que ferait une rage de dents ou une menace d'appendicite. Il semble naturellement cuirassé contre les atteintes de tout cataclysme collectif par un égoïsme prémédité, hautain, inattaquable. L'important n'est pas que la France échappe à la servitude et les populations à la famine, mais que Montherlant garde une santé solide, mange à sa faim, ait assez d'argent pour vivre à sa guise, poursuivre en toute indépendance son œuvre et son plaisir. [...] Ce qui me gêne le plus, c'est de sentir que tout en lui est si solidement concerté ; il a réglé une fois pour toutes son attitude vis-à-vis de la société ; il se raidit avec dignité dans son personnage, soigne ses affaires et sa légende, organise au mieux le développement de son œuvre et l'extension commerciale de sa notoriété.<sup>2691</sup>

L'armure chevaleresque serait une façade et plus encore, une couverture permettant à l'écrivain de satisfaire ses bas instincts. L'auteur est aux yeux de Roger Martin du Gard enfermé dans un *personnage*, terme renvoyant par son étymologie au masque, à ce faux visage que Pierre Sipriot se propose d'arracher dans sa biographie. La déception de Jules Roy, découvrant, avant même la période de l'Occupation, le double jeu de celui qui fut son maître, s'exprime elle aussi par le biais d'une métaphore théâtrale. « Qu'est ce champion du

---

<sup>2691</sup> Roger Martin du Gard, *Journal*, tome III (1937-1949), Gallimard, 1993, p. 353-354.

catholicisme, de la liberté, de la noblesse qui n'est qu'un cabotin sans grandeur ?<sup>2692</sup> », se demande-t-il dans l'une des pages de son journal, en juillet 1936. Le cabotin est au théâtre l'équivalent du sportif jouant personnel. Il cherche par ses mimiques à avoir « un effet personnel sur le public<sup>2693</sup> », et ce au détriment des autres comédiens et de la cohérence d'ensemble de la pièce. Le reproche de Jules Roy est d'autant plus acerbe qu'il vise un écrivain s'étant dit à plusieurs reprises exaspéré par les simagrées de « l'affreux petit pitre du *Kid*<sup>2694</sup> », par le « cabotinage gentilhomme<sup>2695</sup> » de Chateaubriand et par le « cabotinage peuple<sup>2696</sup> » d'Hugo.

Prendre l'auteur à son propre piège, retourner ses armes de prédilection contre lui, c'est aussi ce que fait, en 1943, Claude Morgan, militant au Parti Communiste Français. Pastichant La Fontaine, ce membre du CNE écrit dans *Les Lettres françaises* que « nul écrivain n'a poussé aussi loin le reniement, sinon Montherlant, qui ayant chanté l'héroïsme, trahit lorsque fut venue l'heure de l'héroïsme.<sup>2697</sup> » Quant à Roger Stéphane, qui s'est lui aussi engagé dans la Résistance, il reproche à Montherlant « de ne pas avoir été à la hauteur de sa morale<sup>2698</sup> ». L'*effet boomerang* du jeu est ici d'autant plus tangible que ce constat sonne comme un écho à l'une des célèbres répliques de Ferrante, reprochant à son fils « de ne pas respirer à la hauteur où [il] respire.<sup>2699</sup> » Dans sa correspondance, Marguerite Yourcenar signale, en des termes fort proches de ceux de Roger Stéphane, les contradictions d'un homme « qui a si hautement et si justement protesté contre les bassesses de notre temps [et qui] ne s'est pas aperçu qu'il donnait prise.<sup>2700</sup> » Parce qu'il mobilise constamment le paradigme de la hauteur, Montherlant a tendu à ses détracteurs, mais aussi à ses admirateurs, le bâton pour se faire battre.

C'est sans doute Jean Guéhenno, dans son *Journal des années noires*, qui souligne avec le plus d'acharnement le talon d'Achille de la stratégie de Montherlant, ou plutôt la

<sup>2692</sup> Jules Roy, *Les Années déchirement (1925-1965)*, Journal, Albin Michel, 1998, p. 80.

<sup>2693</sup> Roger Vailland, « Du cabotinage », *Expérience du drame*, op. cit., p. 137-159, p. 138.

<sup>2694</sup> Voir « Pour le chant profond » (1928), *Service inutile*, p. 600-612, p. 608.

<sup>2695</sup> *Ibid.*

<sup>2696</sup> *Ibid.*

<sup>2697</sup> *Lettres Françaises* n° 7, juin 1943, propos cités par Pierre Assouline, *L'Épuration des intellectuels*, op. cit., p. 16.

<sup>2698</sup> Roger Stéphane, *Fin de jeunesse, Carnets 1944-1947*, La Table Ronde, 1954, p. 141-142.

<sup>2699</sup> *La Reine morte*, p. 112.

<sup>2700</sup> Lettre de Marguerite Yourcenar à Jeanne Carayon du 18 Janvier 1976, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 489.

maille faible de sa cotte de chevalier. Voici en effet le commentaire acerbe que lui inspire l'article « Les Chevaleries<sup>2701</sup> » :

L'ensemble du numéro est faible. Quelques pages curieuses de Montherlant. Toujours aussi naïvement vaniteux, il joue cette fois au 'chevalier', évoque ses ancêtres du XIII<sup>e</sup> siècle, se monte la tête sur les Teutoniques (salut courtois au censeur allemand), le Temple (autre salut aux pédérastes), les Ordres de Castille, s'applique à être Montherlant, comme on serait Bourbon ou Condé ou Bragance, et, dernier surgeon d'une noble race, paraît se laver les mains des défaites et des misères d'une France gueuse et roturière. Saint Simon était moins fier d'être duc et pair que lui d'être chevalier. 'Chevalier de littérature', si l'on peut dire, mais vraie chevalerie n'est jamais feintise.<sup>2702</sup>

Décryptant ce que cache l'identification à la figure chevaleresque, à savoir l'obséquiosité envers l'occupant et l'inscription dans l'ordre pédérastique, Guéhenno condamne la couardise opportuniste de l'écrivain. Les expressions *se monter la tête* et *s'en laver les mains* tournent en dérision la rhétorique altière et la noble indifférence de Montherlant. L'armure de chevalier qu'aime revêtir ce grand enfant capricieux est un simple déguisement. Cet attirail purement décoratif est l'une des composantes essentielles d'une démarche fondée sur la *feintise*, terme que Guéhenno emprunte à notre auteur dans l'intention de lui conférer un sens bien moins noble. Arme privilégiée des athlètes des *Olympiques*, du soldat du *Songe* ou du monarque désabusé de *La Reine morte*, la feinte s'inscrit pour Montherlant dans une éthique tout aussi héroïque qu'individualiste. Cette fidélité distanciée à l'égard d'une morale chevaleresque, Guéhenno en fait un signe de poltronnerie et d'hypocrisie. Mais l'auteur du *Journal des années noires* ne reste pas de marbre devant la raideur hiératique de ce garant de la tradition :

Et pourtant, à travers ces pages prétentieuses, ces déclarations cabotines, un air noble, comme de quelque chose que la saleté du temps ne saurait salir, d'un individu que le vieux songe de sa race protège et maintient debout.<sup>2703</sup>

Si Guéhenno reconnaît à Montherlant une certaine noblesse, il déplore le nombrilisme éhonté dont il fait preuve durant l'Occupation :

Montherlant publie *Les Enfances de Montherlant*. Ce sont les lettres et les dessins de sa dixième année. Pourquoi pas ? On dit bien les 'enfances de Bayard'. Or, cet homme de lettres soutient avec notre époque les mêmes rapports que le chevalier Bayard avec la sienne. Toute sa vie aiderait à composer un 'miroir du parfait charlatan'.<sup>2704</sup>

Jugeant qu'il est indécent de s'affairer dans un tel contexte à l'édification de sa propre légende, l'auteur du *Journal des années noires* se sert à nouveau des armes de l'écrivain pour les retourner contre lui. La figure du charlatan, comme celle du cabotin, nous renvoie à une

<sup>2701</sup> Texte recueilli dans *Le Solstice de juin*, op. cit., p. 857-872.

<sup>2702</sup> Jean Guéhenno, *Journal des années noires (1940-1944)*, op. cit., p. 91-92.

<sup>2703</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>2704</sup> *Ibid.*, p. 196.

forme pervertie de jeu, reposant sur l'imposture et les tours de passe-passe. Quelques pages plus loin, la noblesse dans laquelle Montherlant enrobe sa roublardise est à nouveau évoquée en termes épiques. L'auteur de *Service inutile* est représenté sous les traits « d'un 'chevalier' [qui] rallie toujours à temps le camp du plus fort.<sup>2705</sup> » Le grand amateur de boxe qu'est Montherlant aurait sans doute réajusté sa stratégie s'il avait pu prévoir que sa carapace chevaleresque, loin d'être un bouclier, deviendrait un *punching-ball*.

La virulence des critiques formulées à l'encontre de Montherlant dans le *Journal des années noires* nous paraissent s'éclairer à la lumière du choix qu'a fait Guéhenno de sauver son honneur par le silence. « Je vais m'enfoncer dans le silence. Il faut que je taise tout ce que je pense<sup>2706</sup> », écrit-il au début de son *Journal*, son unique espace d'écriture sous l'Occupation. Il est pourtant intéressant de constater que Montherlant et Guéhenno s'accordent sur la médiocrité affligeante des distractions proposées par le régime de Pétain. La bêtise des programmes de la radio de Vichy et les chansons mielleuses de Tino Rossi, qui « dit 'le Maréchal', comme il dirait 'mon amour'<sup>2707</sup> », font chez Guéhenno l'objet de critiques tout aussi féroces que celles qu'on peut lire sous la plume de Montherlant. La Loterie nationale, supercherie subissant les foudres de l'auteur de *Textes sous une occupation*<sup>2708</sup> en 1942, est aussi dans la ligne de mire de Guéhenno, qui y voit une « escroquerie à la vertu<sup>2709</sup> ». L'exigence de qualité de Montherlant et le regard de moraliste qu'il porte sur la société auraient dû le conduire sinon à agir, du moins à observer un silence dédaigneux, forme suprême de mépris vers laquelle il s'était pourtant tourné par le passé. C'est en tout cas ce qu'on peut déduire du portrait que fait de lui l'auteur du *Journal des années noires*, résolu à faire du silence une arme de résistance :

Autre collaborateur : X... Célèbre par ses 'alternances', mais aussi par la constance de sa fatuité et de son cynisme. Un jeune centaure imbécile, moins homme que cheval. Il faut qu'il piaffe, qu'il caracole. Serait-ce dans la boue et dans la merde. Cela éclabousse les autres, mais lui fait à lui une

---

<sup>2705</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>2706</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>2707</sup> *Ibid.*, p. 153-154 : « J'ai chronométré. Je ne peux résister plus de trois minutes à la Radio de Vichy. Ah, jamais État ne fut plus fidèlement représenté. La bêtise sermonne et grasseye à longueur de journée. Rien ne peut donner idée de la voix des speakers. Tous ont la même voix, une voix onctueuse et chantante, qui étale les a, arrondit les o, minaudes sur les i, mouille les l et les r à vous chavirer le cœur. C'est Tino Rossi du matin au soir. Il vocalise sur le Travail, la Famille, la Patrie, la Collaboration. Il dit le Maréchal, comme il dirait 'mon amour'. Les Misères de la France sont des sorbets qu'il laisse fondre dans sa bouche. »

<sup>2708</sup> « La Loterie 'Nationale' » (1942), *Textes sous une occupation* (1953), p. 1455-1461.

<sup>2709</sup> « La Loterie nationale multiplie les tirages, mais les gens se lassent de perdre, alors elle étend sa propagande. [...] Il y a là une sorte de comble, un détournement génial à sa manière, une escroquerie à la vertu ; jamais l'État en France ne fut si vil et ne fit tant de fond sur la bêtise des gens. », Jean Guéhenno, *Journal des années noires (1940-1944)*, op.cit., p. 306.



auréole. [...] Il soigne sa biographie et s'il pense à la dernière scène, veut une mort éclatante de pécheur foudroyé ou repent. L'important sera qu'on en parle. Littérature.<sup>2710</sup>

Le chevalier à l'héroïsme douteux dont Guéhenno s'est déjà moqué à plusieurs reprises s'est mué en cheval bruyant et vaniteux, enchaînant les cabrioles pour faire le beau. Agacé par la logorrhée hennissante d'un écrivain cherchant à tirer son épingle du jeu quelles que soient les circonstances, Guéhenno, sans pour autant laisser planer l'ombre d'un doute sur sa cible, préfère s'en tenir à la lettre *X*. Cette « rhétorique de l'implicite et de l'allusion<sup>2711</sup> », mise en évidence par Nathalie Froloff, est encore la meilleure solution pour continuer à écrire tout en condamnant l'attitude de ceux qui se répandent en verbiages. « Sa vraie faute est sans doute de ne pouvoir se taire jamais<sup>2712</sup> », écrit Guéhenno au sujet de Montherlant, en janvier 1941. L'auteur du *Journal des années noires* n'aurait pas attaqué si rudement notre auteur s'il ne le considérait pas comme un grand écrivain. Le cas de Montherlant corrobore en cela le constat que dresse Gisèle Sapiro dans son ouvrage consacré à la construction historique de la responsabilité auctoriale. « Dès la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle s'impose l'idée que le talent de l'écrivain accroît sa responsabilité puisqu'il augmente son pouvoir persuasif ou suggestif<sup>2713</sup> », note-t-elle dans l'introduction de *La Responsabilité de l'écrivain*. Si la reconnaissance du talent d'écrivain de Montherlant explique en grande partie le fait qu'il ne disparaisse pas de la scène après la Libération, son style et sa virtuosité, si souvent portés aux nues, ont indéniablement joué contre lui. Son attitude est d'autant plus regrettable qu'il est un écrivain de talent, peut-on lire en filigrane dans les jugements de Guéhenno, de Roy et de Yourcenar.

La pression exercée par la presse et l'opinion sur les écrivains pour qu'ils prennent position sous l'Occupation, la bipolarisation du champ littéraire qui en découle et les opportunités de notoriété offertes dans un tel contexte ont révélé toute la fragilité d'une posture bâtie sur le jeu. Mais l'attitude de Montherlant est bien trop confuse, distante et désinvolte pour être perçue comme un réel engagement aux côtés de l'ennemi. Disons plutôt, pour reprendre une formule de Costals dans l'une des lettres qu'il adresse à Andrée, que

---

<sup>2710</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>2711</sup> Nathalie Froloff, « Le *Journal des années noires* ou comment écrire encore », *Jean Guéhenno, guerres et paix*, Actes du colloque du 14 au 15 novembre 2008 à Paris 3, organisé par Jeanyves Guérin, Jean-Kély Paulhan et Jean-Pierre Rioux, Presses Universitaires du Septentrion, « Histoire et civilisations », 2009, p. 145-163, p. 160.

<sup>2712</sup> Jean Guéhenno, *Journal des années noires (1940-1944)*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>2713</sup> Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, *op. cit.*, p. 39.

l'écrivain s'est montré « cavalier plutôt que chevalier<sup>2714</sup> », au grand désarroi de ceux qui espéraient une démonstration de bravoure en bonne et due forme. La connaissance que le public avait de ses héros aventureux, de son style altier et de ses thématiques héroïques et guerrières, a indubitablement créé un horizon d'attente<sup>2715</sup> dont le Montherlant de chair et d'os ne pouvait que s'écarter. L'amalgame entre l'œuvre et la vie de l'auteur explique pour une large part la dureté et la radicalité des critiques dont il a été la cible à la Libération. Comme si pour déboulonner la statue, il fallait en passer par le sarcasme et les jugements tranchés. La conception sportive de la guerre que Montherlant renonce à délaissier alors même que le temps n'est plus à l'insouciance nous confronte aux limites de la métaphore ludique, dont l'extension abusive se révèle dangereuse. La clôture du terrain de jeu a les défauts de ses qualités. Réconfortante et protectrice, elle coupe l'auteur du monde réel et l'enferme dans son propre système d'images et de références. Même dans son *Mémoire* justificatif, l'écrivain continue à oublier le monde extérieur lorsqu'il pointe l'autosuffisance de l'univers parallèle qu'il s'est forgé. Si la métaphore du jeu permet à l'auteur de clarifier son point de vue, c'est qu'elle tourne en circuit fermé. Mais Montherlant n'est pas le seul à succomber aux charmes pernecieux du jeu, de ses métaphores séduisantes et de ses analogies réductrices. Le lecteur cède lui aussi aux travers qu'il dénonce chez l'écrivain en s'obstinant à vouloir percer le jeu de celui dont il redoute d'être la dupe. Ce n'est qu'en renvoyant le lecteur à sa propre responsabilité, à son propre rôle, que nous pourrons dépassionner notre rapport à l'auteur, sans nous contenter de le traiter de *tricheur* ou d'*imposteur*. C'est en effet sous le double angle des pratiques d'écriture et des pratiques de lecture que méritent d'être examinés les atouts et les failles de la métaphore ludique.

---

<sup>2714</sup> « Ma dernière lettre était du genre cavalier, plutôt que chevalier », lettre de Costals à Andrée Hacquebaut du 6 mai 1927, *Les Jeunes Filles*, p. 1028.

<sup>2715</sup> Dans sa théorie de la réception, Hans Robert Jauss définit l'horizon d'attente comme « le système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne », *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 49.



## CHAPITRE 10

### LE JEU COMME TERRAIN DE VÉRITÉ ? ATOUTS ET FAIBLESSES DE LA MÉTAPHORE LUDIQUE

Dans *Les Olympiques*, Montherlant prend soin de préciser à son lecteur que le *terrain de vérité* est « l'expression qu'emploient les aficionados pour désigner le sable de l'arène, parce que là-dessus on ne peut plus raconter d'histoires.<sup>2716</sup> » À cette digression lexicale, succéderont deux piqûres de rappel, l'une, à peine deux ans plus tard, dans *Les Bestiaires*, et l'autre, dans *Le Chaos et la nuit*, l'avant-dernier roman de l'écrivain. Ces trois occurrences, figurant toutes entre guillemets<sup>2717</sup>, de manière à souligner l'emprunt au lexique taurin<sup>2718</sup>, attestent de la malléabilité de cette expression et de la liberté avec laquelle l'auteur s'en empare. Le narrateur des « Onze devant la porte dorée » n'hésite pas à faire sortir la formule *terrain de vérité* du monde tauromachique. Il l'applique au domaine du sport, et plus précisément à la piste d'athlétisme sur laquelle il a coutume d'affronter Ducellier<sup>2719</sup>. Alban et Celestino, eux, ne quittent pas la sphère de l'arène, mais ils ne s'accordent guère sur le sens à accorder à cette expression. L'angoisse que fait naître chez le jeune torero des *Bestiaires* la lutte qu'il s'apprête à mener contre Mauvais Ange s'ancre dans une sacralisation de la

<sup>2716</sup> « Le terrain de vérité, *terreno de verdad*, est l'expression qu'emploient les aficionados pour désigner le sable de l'arène, parce que là-dessus on ne peut plus raconter d'histoires. », *Les Olympiques*, p. 316.

<sup>2717</sup> Michel Leiris, dont l'usage de l'analogie tauromachique sera au cours de ce chapitre confronté à celui qu'en fait Montherlant, tient lui aussi à définir, même très succinctement, l'expression « terrain de vérité » et à la placer entre guillemets. Il exploite la dimension métaphorique de cette expression et ne se prive pas de montrer à son lecteur qu'il puise dans le glossaire tauromachique pour exprimer les liens entre violence et érotisme : « À propos de l'acte amoureux, ou plutôt de la couche qui en est le théâtre, j'emploierais volontiers l'expression 'terrain de vérité', par laquelle en corrida, on désigne l'arène, c'est-à-dire le lieu du combat. », *L'Âge d'homme* (1939), précédé de « De la littérature considérée comme une tauromachie », Gallimard, « Folio », 1946, p. 68-69.

<sup>2718</sup> Notons que dans le *Dictionnaire tauromachique illustré* de Paul Casanova et Pierre Dupuy, il n'y a pas d'entrée à *terreno de verdad* mais à *verdad*. L'expression *terreno de verdad* n'est pas recensée mais on trouve une traduction de *la hora de verdad*, désignant « la minute de vérité, le moment de l'estocade », Éditeur Jeanne Laffitte, 1981, p. 175.

<sup>2719</sup> « Dès que nous nous apercevons, un défi tacite nous rapproche. Nous cherchons des yeux le 'terrain de vérité', ici la piste. », *Les Olympiques*, p. 316.

corrida, terrain de courage et de virilité. Le torero, se dit Alban, « lutte pour être sauf, comme le veut son instinct, qui gouverne sur ce sol, et c'est bien pourquoi on appelle ce sol le 'terrain de vérité'<sup>2720</sup> ». Dans *Le Chaos et la nuit*, la corrida s'est muée en arène de mensonge, de corruption et de médiocrité :

D'ailleurs ici, où était la justice ? Pas dans l'arène, que l'on appelait, par plaisanterie sans doute, le 'terrain de la vérité' puisque tout y semblait loyal, et que presque tout y était déloyal. Pas sur les gradins, où le gros public était incompetent, et où la presse – depuis des temps immémoriaux – était vendue aux imprésarios des matadors.<sup>2721</sup>

L'ironie grinçante avec laquelle l'ancien *aficionado* se remémore ce qu'est censé être le *terrain de vérité* jette un soupçon sur la fameuse morale du sport mais aussi et surtout sur les mots imagés, les belles métaphores dont on se sert pour masquer la réalité.

Le jeu, dont on a dit qu'il était pour l'auteur une pratique, un thème, une posture, est aussi un mot. La fréquence avec laquelle reviennent, sous la plume de Montherlant, les termes *jeu*, *jouer*, *joueur* mais aussi *dupes*, *duper*, *duperie* ou encore *feindre*, *feinte* appuie l'idée selon laquelle le jeu fait office de référence métaphorique permanente dans l'œuvre. Or quelle confiance accorder aux parallèles entre le sport et la vie, la guerre et le football, le jeu et l'acte d'écrire, analogies dont use et abuse l'écrivain ? Très souvent utilisé par Montherlant pour schématiser une situation, croquer un personnage ou résumer l'intrigue de ses pièces et de ses romans, le jeu tient lieu de modèle d'intelligibilité rassurant et éclairant. Mais cette fonction heuristique allouée au jeu et aux images qui l'accompagnent, se voit mise en danger par la réversibilité et le manque de fiabilité des métaphores ludiques et sportives dont l'œuvre regorge. Le jeu est un terrain de vérité miné, dont on peine à décider s'il éclaire ou s'il trouble le rapport de l'écrivain au réel et à son œuvre.

Le fantasme de maîtrise qui anime Montherlant le tourne logiquement vers le jeu, à même d'offrir un concentré saisissant des relations humaines et des valeurs cimentant la société. En raison du système de contraintes sur lequel il repose et de la polarisation en équipes qu'il implique, le jeu, en particulier le sport — pratique trop longtemps délaissée par les sciences sociales —, s'est progressivement vu attribuer le rôle de « maquette représentative des situations sociales.<sup>2722</sup> » La modélisation et la miniaturisation ludiques, l'auteur des *Olympiques* en tire déjà pleinement parti, faisant en cela œuvre de pionnier. Pour Montherlant, il s'agit non seulement d'appréhender un réel insaisissable et chaotique mais

---

<sup>2720</sup> *Les Bestiaires*, p. 524.

<sup>2721</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 1022.

<sup>2722</sup> Pierre Parlebas, « Modélisation dans les jeux et les sports », *Mathématiques et sciences humaines*, n° 170, 2005, p. 12.

aussi de mettre en évidence la cohérence de sa propre œuvre, abondante et multiforme. La démarche de clarification entreprise par l'écrivain se trouve pourtant freinée par l'opacification, subie ou volontaire, induite par une propension à prendre le jeu comme grille de lecture systématique. Le jeu n'est pas seulement l'affaire de Montherlant, le lecteur y prend pleinement part, quitte à s'enfermer lui aussi dans une approche *ludique* de l'œuvre, obnubilée par le désir de démasquer l'écrivain, de percer son jeu.

## 10.1. LE JEU COMME MODÈLE D'INTELLIGIBILITÉ

### 10.1.1. Une vision clarifiée du monde et des relations sociales

Le recours constant à la métaphore ludique est pour Montherlant une manière de s'inscrire en faux contre un lieu commun qui voudrait que le jeu, passe-temps frivole, ait pour fonction première de nous divertir, de nous détourner de l'essentiel et non de l'exprimer. Les pratiques ludiques seraient en cela de bien médiocres outils pour appréhender le réel, sinon pour pointer *a contrario* les problèmes sérieux qu'elles tentent justement de camoufler ou de nous faire oublier. Récusant cette conception réductrice du jeu, Montherlant a très vite perçu que les activités ludiques et sportives avaient le pouvoir de théâtraliser, sur le mode de la fiction dramatique et caricaturale, les rapports humains. Dans la préface des *Olympiques* de 1938, la configuration des joueurs sur le terrain procure à l'adolescent inexpérimenté qu'était l'auteur une image clarifiée et simplifiée des relations sociales :

Le jeune animal idéaliste, disons mieux, le sublime imbécile que j'étais à dix neuf ans se fit donner sur le plateau du Parc des Princes une bonne leçon de réalisme, avant de recevoir celle du front, une année plus tard. Voici ce que je peux et voici ce que je ne peux pas. Voici X. qui m'est inférieur et voici Y. qui m'est supérieur. Tout cela est sans contestation possible. Voici ce que je dois atteindre : ceci et non autre chose, et non au-delà. Voici un univers extrêmement net, et coupant, et pur, et intelligible, sous un ciel grandiosement vide, où je m'efforce jusqu'au bout de ce que je peux, et où, m'efforçant ainsi, cependant je ne prends pas tout à fait au sérieux ce vers quoi je m'efforce. Tel fut le monde auquel j'accédai en mai 1915, sortant de cet autre monde, confus et frénétique, claustre et démesuré - le monde de mon âme, - où je me débattais à ce moment.<sup>2723</sup>

Comme il assigne à chaque joueur un rôle et un but précis, le football constitue pour Montherlant une représentation rassurante et schématisée du réel, rendant ce dernier plus aisément observable et préhensible. Ces dernières décennies, le développement des jeux de rôles à des fins pédagogiques, thérapeutiques et professionnelles découle d'ailleurs du même constat. Par « transposition isomorphe<sup>2724</sup> », ces jeux de simulation, dont la maquette de cabine de pilotage offre l'exemple le plus élémentaire, doivent permettre d'expérimenter sans danger une situation et d'anticiper certaines réactions. Dans la préface des *Olympiques*, l'anaphore du présentatif *voici* et l'utilisation des symboles algébriques *X* et *Y* visent à mettre

<sup>2723</sup> *Les Olympiques*, préface de 1938, p. 223.

<sup>2724</sup> Nous reprenons ici l'expression d'Alex Mucchielli, sociologue et spécialiste des questions de communication et d'information, soulignant l'efficacité que peut avoir la mise en scène de situations délicates ou conflictuelles dans des jeux de rôles tels que les *business games* ou les *wargames*, destinés à planifier des opérations militaires et à expérimenter des stratégies, *Les Jeux de rôles* (1983), Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1995, p. 114.

en évidence la vertu modélisante du sport. Le grand écart temporel entre la préface et l'épisode évoqué, remontant à 1915, incite l'écrivain à attirer l'attention du lecteur sur la dimension initiatique du sport et à expurger de ce passage rétrospectif tout détail jugé anecdotique. La stylisation à laquelle se prête un sport comme le football n'a pas échappé non plus au peintre Nicolas de Staël<sup>2725</sup>. Ce dernier réalise en effet au début des années cinquante une série de toiles composées de grands aplats de couleurs à partir de son expérience de spectateur au Parc des Princes, lieu servant également de cadre au passage des *Olympiques* sus-cité.

La modernité des réflexions de Montherlant sur la dimension heuristique du sport n'a pas laissé indifférent le sociologue Alain Ehrenberg. L'auteur du *Culte de la performance*, ouvrage publié en 1991, s'appuie sur la préface des *Olympiques* pour montrer le rôle de modèle que notre société démocratique et individualiste attribue à la compétition sportive. Parce qu'il évolue dans un monde où, pour reprendre les mots de Montherlant, le « ciel [est] grandiosement vide<sup>2726</sup> », l'homme démocratique trouve dans le sport une consolation, un système de valeurs rassurant. Alain Ehrenberg constate que dans une société fondée sur la concurrence et sur l'égalitarisme, les performances sportives présentent un caractère irrécusable à une époque où, faute de transcendance, tout est devenu sujet à caution :

Si la compétition possède une fonction, c'est d'*afficher* des résultats *incontestables* dans un monde où tout est matière à contestation puisqu'il n'y a plus de point de vue ultime : elle montre une clarté absolue des sentiments ou des valeurs que nous éprouvons de manière oscillante, confuse, contradictoire dans notre expérience quotidienne.<sup>2727</sup>

C'est parce qu'il privilégie, comme le notait déjà Montherlant, l'image, le visible, que le sport est considéré comme un modèle d'intelligibilité, un moyen privilégié de débrouiller le chaos d'une société ne reposant plus sur aucun principe stable. Dans l'une de ses chroniques de 1956, Antoine Blondin dresse le même constat lorsqu'il souligne la solennité imparable avec laquelle s'imposent victoires et défaites sur le ring :

Cette exigence impérieuse du sport qui réclame un vainqueur et un vaincu et la mise en œuvre de clans, justement répartis le plus courtoisement possible et assurés dans leur foi, est manifeste en boxe. Cette discipline absolue, implacable, où le mot *vaincre* reprend tout son sens, se charge de réminiscences traditionnelles de l'adversaire à terre, évoque le jugement de Dieu, ne devrait souffrir qu'aucune contestation n'entache les verdicts qu'elle délivre.<sup>2728</sup>

<sup>2725</sup> Notons qu'à la différence de l'auteur des *Olympiques*, qui se met en scène en tant que joueur, Nicolas de Staël prend pour point de départ son expérience de spectateur, enthousiasmé par le match amical entre la Suède et la France auquel il assiste, en nocturne, le 26 Mars 1952.

<sup>2726</sup> *Les Olympiques*, préface de 1938, p. 223.

<sup>2727</sup> Alain Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, op. cit., p. 41.

<sup>2728</sup> Antoine Blondin, *L'Ironie du sport*, op. cit., p. 46.



Perçu comme une sentence divine, le *knockout* prononcé par l'arbitre renvoie les sportifs et les spectateurs à l'essence même des relations sociales, fondées finalement moins sur le combat en soi que sur la nécessité de s'évaluer les uns par rapport aux autres. À l'instar de l'auteur des *Olympiques*, qui dit avoir compris sur le stade que sa valeur était relative à celle des autres joueurs, « inférieur[s] » ou « supérieur[s] » à lui, Blondin définit le sport comme l'« univers de la hiérarchie absolue<sup>2729</sup> ».

Voir dans le spectacle sportif une métaphore des contradictions de notre société démocratique — en principe égalitariste et en pratique très stratifiée — repose sur la certitude qu'un jeu est toujours *plus* qu'un jeu. Tout se passe comme si la structure ludique, caractérisée par une série de règles à respecter, devait fournir à celui qui l'observe un ensemble de signes l'aidant à déchiffrer les codes d'une culture ou les tensions clivant le monde social. La démarche du professeur d'énergie des *Olympiques*, celle du chroniqueur de *L'Équipe* et même celle d'Alain Ehrenberg ont ceci en commun qu'elles relèvent de l'interprétation. Trop longtemps considéré comme un « objet bas de gamme<sup>2730</sup> » n'ayant aucun sens à délivrer, le jeu devient à partir des années quatre-vingt un outil très prisé par les sciences humaines. Les travaux de Clifford Geertz sur les combats de coqs balinaï et l'étude des Pinçon-Charlot sur la vénerie envisagent par exemple les pratiques ludiques comme une grille de lecture du monde social. Sous les apparences de la futilité, les luttes de gallinacés en disent long sur les valeurs qui façonnent la société balinaise. À en croire l'anthropologue américain, le « jeu d'enfer<sup>2731</sup> » que constitue le combat de coqs peut se lire comme un raccourci saisissant des règles de bienséance et des rivalités propres à la culture balinaise. Quant aux auteurs de *La Chasse à courre*, ils refusent de cantonner la vénerie à un rite désuet ou à un objet de folklore. Ils y voient une « mise en scène sur un mode symbolique de la manière dont les individus se représentent le fonctionnement social<sup>2732</sup> ». La prédation apparaît comme un mode de relation spécifique au monde sauvage, révélant toute la violence sur laquelle repose notre rapport à la vie. En outre, les origines fort diverses des veneurs font

---

<sup>2729</sup> *Ibid.*, p. 418-419 : « En sport, il n'y a pas de place pour les trophées de carence parce que, dans cet univers de la hiérarchie absolue, chacun, dans la victoire comme dans la défaite, n'a cherché qu'à se situer, dépassant l'aspect ludique de l'activité pour son aspect éthique. Alors, le jeu accède à la morale et mérite le respect en tout temps, en tout lieu. »

<sup>2730</sup> Alain Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, op. cit., p. 37.

<sup>2731</sup> Clifford Geertz, « Jeu d'enfer. Notes sur le combat de coqs balinaï », *Bali. Interprétation d'une culture*, Gallimard, 1983, p. 165-215.

<sup>2732</sup> Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *La Chasse à courre, Diversité sociale et culte de la nature*, op. cit., p. 27.

de cette pratique un instrument à même de saisir le fonctionnement hiérarchisé de la société rurale.

À de nombreuses reprises, Montherlant tire parti de la capacité du jeu, notamment du sport, à simplifier une situation *a priori* confuse. La schématisation à laquelle recourt l'auteur des *Olympiques* pour relater la « bonne leçon de réalisme<sup>2733</sup> » qu'il a reçue sur le stade offre d'ailleurs bien des similitudes avec un passage de *L'Équinoxe de septembre*, écrit un mois plus tôt<sup>2734</sup>. S'insurgeant contre l'apathie du peuple français, Montherlant, foncièrement anti-munichois, puise dans la métaphore sportive pour résumer de manière frappante la situation de la France en 1938 :

Je ne trouve pas inhumain qu'un individu de la nation A ait sympathie intellectuelle et sympathie cordiale pour un individu de la nation B, tout en se disant : 'Il me tuera peut-être dans six mois.' Je ne trouve pas inhumain qu'un individu de la nation A ait pour les chefs de la nation B admiration, voire sympathie, tout en se disant : 'Ils jetteront peut-être leur peuple contre le mien dans six mois.' Les chefs de la nation B jouent leur jeu. À nous, de la nation A, de jouer le nôtre, qui est d'être assez forts pour le contrecarrer.<sup>2735</sup>

Comme dans la préface des *Olympiques*, l'utilisation de symboles algébriques et les symétries de construction concourent à simplifier une situation elle-même déjà clarifiée par l'analogie sportive. Le sport, à l'exemple de la guerre, polarise l'univers en deux équipes qui se doivent de jouer leur rôle, tout en se vouant un respect mutuel. Non seulement la référence au sport vient dépassionner la situation mais elle permet aussi à l'auteur de pointer la passivité absurde de la nation A, qui ne s'est pas encore décidée à entrer dans le jeu. Le jeu est ici un modèle explicatif, rendant compte de la conduite de chacun des deux camps, et un modèle normatif, à la faveur duquel l'écrivain mesure l'écart entre la réaction que devrait avoir la France et la réalité des faits.

La fascination de l'écrivain pour les expériences aboutissant à une division du monde en équipes ou en camps s'origine à nos yeux dans le fantasme de simplicité qui sous-tend toute l'œuvre. Nous avons déjà été amenée à montrer que les stades de banlieues populaires et les salles de boxe crasseuses sont pour l'aristocrate des *Olympiques* les lieux où l'essence même de l'existence se donne à voir avec le plus d'intensité. La vision fantasmée d'une culture populaire où tout serait simple n'est pas l'apanage d'une droite paternaliste ou d'une

---

<sup>2733</sup> *Les Olympiques*, préface de 1938, p. 223.

<sup>2734</sup> La préface des *Olympiques* est datée de février 1938 et « Le parapluie du samouraï » est, comme l'indique la note liminaire, un « texte prononcé, [...], le 11 janvier 1938, au groupe 'Rive gauche', en matière d'avant-propos à la conférence d'un publiciste allemand, M. Otto Abetz, sur 'La jeunesse allemande et le bonheur' », *L'Équinoxe de septembre*, p. 755-763.

<sup>2735</sup> *Ibid.*, p. 758.

aristocratie décadente voulant s'encanailler. Les textes que Roland Barthes consacre au Tour de France<sup>2736</sup> et au catch<sup>2737</sup> ne sont-ils pas eux aussi empreints d'une nostalgie des origines ? Le rejet de la mauvaise emphase du baryton Gérard Souzay au profit de « la bonne et rudimentaire emphase du catch<sup>2738</sup> » atteste pour Claude Coste de la « volonté de maîtrise » et de la « passion de l'intelligibilité<sup>2739</sup> » qui animent l'auteur des *Mythologies*. À condition qu'il se joue dans des « salles de seconde zone<sup>2740</sup> », le catch, écrit Barthes, « participe à la nature des grands spectacles solaires, théâtre grec et courses de taureaux : ici et là, une lumière sans ombre élabore une émotion sans repli.<sup>2741</sup> » Le choix de l'adjectif *solaire* et l'évocation de la corrida n'auraient sans doute pas déplu à Montherlant, qui fait une brève allusion au catch dans le premier volume des *Jeunes Filles*. Précisons d'emblée que l'auteur écarte l'aspect truqué de ce sport, dont il semble du reste n'avoir qu'une vague connaissance<sup>2742</sup>, pour n'en retenir que le caractère naïf et archaïque. La lutte gauche et affectueuse qui s'engage entre Philippe et son père, Costals, est l'un des rares moments où ce libertin cérébral, en proie au démon de la ratiocination, pourrait lâcher prise et se laisser guider par ses émotions :

Brusquement, Philippe saisit la tête de son père, l'attira et l'embrassa. Puis il la tint serrée avec force entre ses bras, n'étant plus un enfant qui câlinait, mais un enfant qui se croit champion de *catch*. Il y eut de longs jeux de mains : il les aimait par-dessus-tout, étant fort vibrion. À chaque mot de Costals lui disant qu'il allait casser tel objet, qu'il abîmait l'oreiller, il répondait : 'Ça, c'est un détail' : c'était la scie du moment. Enfin, Philippe tint les épaules de son père sous ses genoux, car le drap depuis longtemps était au diable. Et dans cette position, il se baissa, lui mordilla le nez.  
— Tu m'as fait mal, idiot !  
— Il a bobo ! oh, la quille ! oh, la quille ! (et il lui faisait les cornes).<sup>2743</sup>

Ce combat *pour de faux* marque une pause récréative dans la lutte contre l'hippogriffe menée par Costals. Pourtant friand d'amusements en tout genre, le séducteur des *Jeunes Filles* peine à entrer pour de bon dans le jeu que lui propose son fils. Le héros de Montherlant se cramponne aux « détail[s]<sup>2744</sup> », sans doute pour ne pas voir ce que cachent, bien mal

<sup>2736</sup> Roland Barthes, « Le Tour de France comme épopée », *Mythologies*, Éditions du Seuil, « Points », 1957, p. 110-121.

<sup>2737</sup> Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », *ibid.*, p. 13-24.

<sup>2738</sup> Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 86.

<sup>2739</sup> Claude Coste montre en effet que la prédilection de Barthes pour la définition, le fragment, l'écriture formulaire « ne relève pas seulement d'une pédagogie ou d'une élégance d'écriture ; c'est un des signes les plus courants de cette volonté de maîtrise, de cette passion de l'intelligibilité qui court à travers toute l'œuvre. », *ibid.*, p. 92.

<sup>2740</sup> « Le vrai catch, dit improprement catch d'amateurs, se joue dans les salles de seconde zone, où le public s'accorde spontanément à la nature spectaculaire du combat, comme le fait le public d'un cinéma de banlieue. », « Le monde où l'on catche », *Mythologies*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2741</sup> *Ibid.*

<sup>2742</sup> Nous n'avons relevé aucune autre référence à ce sport dans l'œuvre.

<sup>2743</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 990.

<sup>2744</sup> *Ibid.*

d'ailleurs, les coups brusques et patauds du lutteur débutant. Les mises en garde, certes peu efficaces, que Costals adresse à Philippe attestent de sa réticence ou de son incapacité à répondre avec une entière spontanéité à la demande d'affection de ce bâtard. On comprend très vite que dans cette lutte balourde, les « jeux de mains<sup>2745</sup> » sont des caresses, les plaquages des étreintes et les petites morsures des baisers. Il n'est pas étonnant que le jeune garçon se soit tourné vers un sport aussi expressif, aussi *grossier* que le catch — le noble fleuret d'escrime, évoqué quelques lignes plus haut, reste sagement sous les draps<sup>2746</sup> — pour manifester son besoin violent de tendresse. Rien de tel qu'un sport « excessif<sup>2747</sup> », adjectif que nous empruntons à Roland Barthes, pour pousser un père aussi peu démonstratif que Costals à baisser la garde. La lecture de ce passage des *Jeunes Filles* à l'aune du premier chapitre des *Mythologies* nous conforte dans l'idée que le catch répond au besoin que rien ne reste dans l'ombre, que tout soit dit, à commencer par l'amour d'un père pour son fils. L'émotion perce derrière la légèreté, à tel point que chacun des deux catcheurs, conscient de s'être mis à nu, retourne à ses occupations *sérieuses* : la lecture de *Cri-Cri* pour Philippe et celle de Malebranche pour son père. Quelques minutes après, le combat repart de plus belle et « au plus fort de la lutte<sup>2748</sup> », Costals, dont le visage se trouve à quelques centimètres de celui de Brunet, finit par déposer un baiser sur les paupières de son fils. C'est par le truchement de « jeux de mains<sup>2749</sup> », expression utilisée à deux reprises dans le chapitre, que la froideur et la retenue du libertin s'estompent. La complexité des relations père/fils, l'un des thèmes de prédilection de Montherlant sur lequel nous nous sommes précédemment arrêtée, se trouve ainsi condensée dans ce petit combat de catch mêlant tendresse et pudeur.

### 10.1.2. Les vertus de la simplification et de la miniaturisation ludiques

Le détour par le jeu permet à Montherlant de résumer de façon concise et percutante l'intrigue d'une pièce ou d'un roman. D'où la place de choix qui est dévolue aux images ludiques et sportives dans le paratexte abondant qui encadre son œuvre. Dans « En relisant *La Reine morte*<sup>2750</sup> », postface tardive écrite en 1954, le dramaturge recourt à une expression

<sup>2745</sup> *Ibid.*

<sup>2746</sup> « Costals s'assit sur le lit... et sursauta. Il souleva le drap, et trouva un fleuret. Philippe avait découvert l'escrime il y avait une quinzaine ; on était encore dans le premier feu de cette découverte ; on couchait avec son fleuret, comme le cardinal de Maillé, nouvellement promu, couchait avec sa calotte, selon Saint-Simon. », *ibid.*, p. 989.

<sup>2747</sup> Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », *op. cit.*, p. 13.

<sup>2748</sup> *Les Jeunes Filles*, p. 993.

<sup>2749</sup> *Ibid.*, p. 990 ; p. 992.

<sup>2750</sup> « En relisant *La Reine morte* » (1954), p. 192-196.

connue de tous, *jouer comme le chat avec la souris*, pour décrire la manière dont se comporte Ferrante avec sa belle-fille :

Il joue avec Inès comme le chat avec la souris. Il plaisante en lui présentant un homme qui a demandé sa mort. Il ne se livre que pour se reprendre (mouvement que nous avons déjà vu chez Costals), et pour en vouloir à qui il s'est livré.<sup>2751</sup>

En redonnant vie à une image éculée, Montherlant tente d'exprimer de manière saisissante la perversité féline de son héros. Bien qu'elle soit explicitée dans les deux phrases suivantes, cette comparaison lapidaire n'en reste pas moins représentative de la volonté de simplification qui anime l'auteur lorsqu'il procède à la relecture de ses œuvres. Le lien étroit entre rétrospection et schématisation, que nous avons déjà eu l'occasion de signaler à propos de la préface des *Olympiques*, est aisément repérable dans le paratexte de *La Ville*. Les animaux — Montherlant, on l'a dit, se montre très sensible à la relation privilégiée que les bêtes ont au jeu — servent à nouveau de comparant au dramaturge, soucieux de broser à grands traits le portrait de ses protagonistes. Il est difficile de ne pas déceler dans l'image du serpent et du taurillon, comme dans celle du chat et de la souris, un écho à la pratique tauromachique, jeu de pouvoir dont l'issue est fatale. « De Pradts devant Sevais, c'est la danse du serpent devant le taurillon<sup>2752</sup> », peut-on lire dans l'une des « Notes postérieures à la création » de *La Ville*. Le guet-apens sournois tendu par le prêtre à l'adolescent tient ici en une phrase, ce que vient appuyer le choix de la tournure présentative.

Mais c'est à n'en point douter dans la postface de cette même pièce, ou plus exactement dans le *post-scriptum* ajouté en 1967<sup>2753</sup>, que le pouvoir de concision attribué par Montherlant au sport se perçoit le plus nettement. Les scènes III et VII de l'acte III, deux longs dialogues opposant respectivement Sevais à l'abbé de Pradts et ce dernier au supérieur, se retrouvent schématisées comme suit :

Mouvement n° 1	l'abbé attaque Sevais
— n° 2	l'abbé est attaqué par le supérieur
— n° 3	l'abbé attaque le supérieur, sur des paroles qu'il a dites touchant l'affection. Le supérieur accuse le coup
— n° 4	le supérieur reprend un avantage. L'abbé l'attaque sur l'absence de foi au collègue. Le supérieur accuse le coup
— n° 5	le supérieur cherche la décision, et l'abbé s'écroule. <sup>2754</sup>

<sup>2751</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>2752</sup> « Notes postérieures à la création », *La Ville*, p. 818-835, p. 829.

<sup>2753</sup> La postface de *La Ville*, rédigée en janvier 1954, est suivie d'un « P.S. de 1967 », *ibid.*, p. 741-760, p. 755-760.

<sup>2754</sup> *Ibid.*, p. 757.

Si le terme *mouvement* suggérait plutôt une analogie musicale, décomposant les étapes des deux scènes à la manière d'une symphonie, le reste du passage semble tout droit sorti d'une chronique sportive. Les dialogues agonistiques<sup>2755</sup> de *La Ville* ressemblent à bien des égards à des matchs de boxe. À tel point que le lecteur en vient à se demander si l'expression *accuser le coup*, généralement employée au sens figuré, n'est pas à prendre au sens propre. Outre cette syllepse de sens, l'emploi du présent de l'indicatif et le recours à des phrases brèves évoquent dans l'esprit du lecteur certains passages des *Olympiques*. L'auteur endosse le costume de commentateur sportif, rôle qu'il s'était d'ailleurs déjà octroyé à la fin du cycle des *Jeunes Filles*.

L'effondrement de l'abbé de Pradts à la fin de la scène VII de *la Ville* mérite en effet d'être rapproché du *knock-out* de mademoiselle Dandillot, relaté sous la forme d'un « commentaire technique<sup>2756</sup> ». Le résumé de cette lutte éprouvante est placé à un endroit stratégique puisqu'il vient pour ainsi dire conclure la quadrilogie<sup>2757</sup> des *Jeunes Filles*. Ce paragraphe récapitulatif, sur lequel nous nous sommes déjà arrêtée, n'est pas seulement une énième démonstration de la muflerie éhontée de Costals. Conscient de l'impression de piétinement que laisse la lecture des aventures d'un séducteur pédalant dans la semoule hippogriffale, l'écrivain décompose *a posteriori* le cycle des *Jeunes Filles* en rounds. Le compte-rendu des *Lépreuses* revient sur les « temps forts » du match Costals-Dandillot dans l'intention de mettre en lumière les faux pas de Solange. On pourra établir un parallèle entre les commentaires sportifs qu'inspirent au romancier des *Jeunes Filles* les relations hommes/femmes et ceux qui ponctuent certaines scènes de *De l'Amour*, libre adaptation filmique de l'essai de Stendhal. À la différence près que dans le film de Jean Aurel, sorti en 1964, une voix off — celle de Jacques Laurent — commente en simultané (et non après coup) les faux pas et les erreurs stratégiques d'un séducteur aussi gauche qu'entreprenant. Pour avoir donné l'assaut sans s'être donné la peine de préparer le terrain, Serge est envoyé au

<sup>2755</sup> On rappellera à ce propos que le terme *agonistique* désignait durant l'Antiquité un ensemble de jeux où les athlètes combattaient armés.

<sup>2756</sup> « *Knock-out de Mlle Dandillot. Commentaire technique.* Au premier et au deuxième rounds, Costals avait marqué un avantage. Au troisième, sonné, il avait été au tapis (le 'oui' hippogriffal). Si alors elle avait 'suivi', si sa mère avait dit : 'C'est monsieur le maire dans les huit jours ou adieu à jamais', Costals était descendu pour le compte. Mais elle l'avait laissé récupérer, et il avait remonté, remonté jusqu'au K.-O., sans lequel elle l'aurait eu aux points. (...). Costals en vint bientôt à croire que c'était lui qui avait imposé son jeu. 'Je me réservais pour le troisième round. Allons, la classe a parlé.' », *Les Lépreuses*, p. 1518.

<sup>2757</sup> La narration proprement dite s'achève sur ce compte-rendu sportif et sur les commentaires qu'ils font naître chez Costals. Mais elle est suivie d'un « épilogue », composé de lettres écrites entre 1928 et 1931, et d'un « appendice », série de notes regroupées par le libertin sous le titre *Les Lépreuses*.

tapis par Hélène : la cloche sonne et marque la fin du round<sup>2758</sup>. Par sa dimension rétrospective, le récit du K.-O. de Solange à la fin des *Lépreuses* fait apparaître de manière assez nette la progression de l'intrigue romanesque, sensiblement ralentie par les attermoissements du personnage principal. L'analogie sportive apparaît bien comme un modèle d'intelligibilité puisque la liaison entre Costals et Mademoiselle Dandillot, dont la narration s'étend sur plus de six cent pages, se trouve expédiée en quelques lignes.

L'univers ludique a ceci de rassurant qu'il se présente comme un monde miniaturisé, qu'on peut organiser et agencer à sa guise. Récusant l'idée selon laquelle le jouet est « simplement réduit pour être adapté à la morphologie de l'enfant<sup>2759</sup> », Gilles Brougère montre en quoi cet objet permet de « se projeter en réduction dans un univers minuscule.<sup>2760</sup> » Nous avons déjà mentionné au cours de la première partie l'intérêt du dramaturge pour les micro-gestes<sup>2761</sup> et la fonction éducative que revêtent dans son œuvre les jouets et les objets miniatures — le lapin en peluche de Solange, l'avion en papier de Gillou, les cabanes des héros des *Garçons* et de *Thrasylle*. Cet attrait pour la miniature s'inscrit indéniablement dans un fantasme de maîtrise. Les adolescents et les adultes se voient eux aussi rassurés et revigorés par la présence d'univers et d'objets miniaturisés. La miniature — plus précisément la miniature littéraire<sup>2762</sup> —, note Bachelard dans *La poétique de L'Espace*, « repose sans jamais endormir. L'imagination y est vigilante et heureuse.<sup>2763</sup> » Le monde ne peut être saisi que si l'on en réduit les dimensions. Grâce à cette réduction, l'observateur, se retrouvant dans la même position que Gulliver à Lilliput<sup>2764</sup>, peut assouvir son désir de possession et de

<sup>2758</sup> *De l'Amour* (1964), film de Jean Aurel d'après un scénario de Cécil Saint Laurent (un des nombreux pseudonymes de Jacques Laurent). La scène à laquelle nous faisons référence se déroule dans un restaurant, où Serge (Philippe Avron) et Hélène (Anna Karina) dégustent des écrevisses.

<sup>2759</sup> Gilles Brougère, *Jouets et compagnie*, Stock, 2003, p. 64. Cette manie qu'ont les adultes de concevoir les jouets comme de simples « reproductions amoindries d'objets humains » est pour Roland Barthes révélatrice de leur incapacité à sortir d'eux-mêmes et à voir l'enfant autrement que comme un « homunculus à qui il faut fournir des objets à sa taille. », « Jouets », *Mythologies*, op. cit., p. 58-60.

<sup>2760</sup> *Ibid.*

<sup>2761</sup> L'analyse de certaines didascalies de *La Ville* a en effet permis de souligner le goût de l'écrivain pour l'infiniment petit et les gestes infra-ordinaires, les tics, les manies des collégiens du Parc : mâchouiller un chewing-gum, tripoter un crayon, tortiller un élastique.

<sup>2762</sup> Dans les pages qu'il consacre à la miniature, Gaston Bachelard mentionne par exemple la calèche aussi grande qu'un haricot dans laquelle se réfugie Trésor des Fèves, héros éponyme de l'un des contes de Charles Nodier. Le passage du petit au grand et du grand au petit dans *Le Petit Poucet*, l'analogie entre la pomme et l'univers à laquelle procède Cyrano de Bergerac et le carré de gazon décrit dans *Le Rhin*, poème de Victor Hugo, sont d'autres exemples littéraires venant étayer la réflexion de Bachelard sur l'imagination miniaturante, *La Poétique de l'espace* (1957), « Chapitre VII : La miniature », Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994, p. 140-167.

<sup>2763</sup> *Ibid.*, p. 150-151 : « La miniature est un exercice de fraîcheur métaphysique ; elle permet de mondifier à petits risques. Et que [de] repos dans un tel exercice de monde dominé ! La miniature repose sans jamais endormir. L'imagination y est vigilante et heureuse. »

<sup>2764</sup> *Ibid.*, p. 155.

maîtrise. Par exemple, Morane, le héros de *L'Homme qui aimait les femmes*<sup>2765</sup>, teste dans une grande piscine des maquettes d'avions. Dans *Domicile conjugal*<sup>2766</sup>, Antoine Doinel est embauché par une société hydraulique pour *faire joujou* avec des maquettes de pétroliers dans un canal de Suez miniature. Ces métiers *ludiques* procurent aux deux héros de Truffaut une jubilation infantile, comparable à celle de Verne Haskel dans *Une petite ville*<sup>2767</sup>. Le héros de cette nouvelle de Philip K. Dick se lance dans la construction d'une maquette de sa propre ville, destinée à compenser son incapacité à influencer sur le réel. S'ils ne vont pas aussi loin que Verne Haskel, « parti dans son autre monde, son monde à lui<sup>2768</sup> », les héros de Montherlant trouvent dans la miniaturisation du réel une source de plaisir et de réconfort. On notera en effet que dans son œuvre, un peu trop systématiquement associée à la hauteur et à la grandeur, le petit, le minuscule sont loin d'être délaissés. La resserre de Notre-Dame du Parc apparaît comme une reproduction en miniature du collège, qui est lui-même une petite ville à l'intérieur de la « vraie ville<sup>2769</sup> ». Le refuge dans les univers miniaturisés prend parfois un tour pathétique. Nous avons déjà dit que Celestino, faute de pouvoir toréer, se console en mettant à mort les aliments qui se trouvent dans son assiette, arène minuscule et réconfortante<sup>2770</sup>. Il n'est pas non plus étonnant que l'un des deux héros des *Célibataires*, malchanceux en affaires et pataud en société, se soit rabattu sur la construction de modèles réduits<sup>2771</sup>.

Montherlant lui-même adopte-t-il à l'égard de ses créatures et des univers fictifs qu'il déploie une attitude foncièrement différente ? À la manière d'un enfant regardant tourner les figurines de sa boîte à musique, l'auteur, à la fin de *La Petite Infante de Castille*, fait défiler sous nos yeux sa collection de petites danseuses espagnoles<sup>2772</sup>. Dans *Les Garçons*, la table de billard, plus encore que le ring à la fin des *Lépreuses*, se présente comme la reconstruction en réduction du monde dans lequel évoluent les personnages. Au cours du

<sup>2765</sup> François Truffaut, *L'Homme qui aimait les femmes* (1977).

<sup>2766</sup> François Truffaut, *Domicile conjugal* (1970).

<sup>2767</sup> Philip K. Dick, *Une petite ville*, *Nouvelles 1952-1953*, Denoël, « Présences du futur », 1996, p. 338-357. Depuis son plus jeune âge, Verne, individu sans envergure, s'affaire à la construction d'un « modèle réduit de Woodland, scrupuleusement reproduite jusqu'au dernier arbre, la dernière maison, en passant par les boutiques, les immeubles, la moindre bouche d'incendie. » Une fois que cette ville miniature est achevée, le héros la remodèle selon ses fantasmes : l'entreprise qui l'a humilié des années durant est transformée en funérarium, les usines ont cédé la place aux espaces verts et les panneaux publicitaires ont disparu.

<sup>2768</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>2769</sup> Nous avons déjà fait référence au passage de *La Relève du matin* au cours duquel un jeune homme pose un regard nostalgique sur son ancien collège, « ville scolaire » à l'intérieur de la « vraie ville », p. 55.

<sup>2770</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 946.

<sup>2771</sup> *Les Célibataires*, p. 755.

<sup>2772</sup> « Le Journal des jeunes personnes (*Esquisses de Danseuses espagnoles*) », *La Petite Infante de Castille*, p. 652-671.



chapitre XI de la première partie du roman, le narrateur compare les luttes de pouvoir sur le point de se jouer à une partie de billard pleine de rebondissements :

Il allait y avoir du beau jeu. Ces trois êtres, trois boules sur le billard : une perspective de combinaisons et de carambolages infinie. De la manœuvre, du touillage, du tripotage d'âmes, des cas de conscience cruels, de hauts débats, des larmes délicates, du sublime à ne savoir qu'en faire, sur fond d'humain et de trop humain. Du subtil, de l'admirable, sur fond de louche.<sup>2773</sup>

Jeu requérant sang-froid et habileté, le billard donne un aperçu saisissant des stratégies mises en œuvre par Alban, l'abbé de Pradts et le supérieur pour parvenir à leur fin. Le *tripotage d'âmes* qui nous est annoncé est symptomatique de l'imbrication constante du sensuel et du spirituel dans le roman. Une tragédie *sur fond d'humain et de trop humain*<sup>2774</sup> est donc sur le point de se jouer. La table de billard fait office de petite scène de théâtre permettant à l'écrivain de schématiser la situation à laquelle sont confrontées ses créatures. Si les boules de billard sont les personnages, l'auteur, maître du jeu, est libre de les faire rouler et s'entrechoquer comme bon lui semble. Ce passage de *Garçons* nous renvoie ainsi au fantasme démiurgique du créateur. La miniaturisation se combine à la géométrisation pour mettre à nu les enjeux de pouvoir entre les protagonistes. La table rectangulaire sur laquelle se déroule la partie offre au lecteur une image simplifiée de l'intrigue romanesque. Transposées sur la surface lisse et sans accroc du tapis, les *combinaisons*<sup>2775</sup>, c'est-à-dire la succession de rencontres et de heurts entre les personnages, apparaissent de manière frappante. L'image de la table de billard, qui concentre ce qui va être étalé, dilué et dispersé dans le roman, remplit donc une fonction de mise en abyme.

### 10.1.3. La fin du chaos et [de] la nuit ?

En raison même de sa taille réduite, le jeu agit à la manière d'un miroir grossissant, destiné à attirer notre attention sur ce que nous considérons comme accessoire ou anodin. Le cycliste malchanceux de 325 000 francs n'a par exemple pas su déceler dans sa défaite les signes annonciateurs de la catastrophe à venir. L'incipit du roman de Vailland constitue un cas frappant de mise en abyme prospective. La longue description du circuit « en forme de

---

<sup>2773</sup> *Les Garçons*, p. 593.

<sup>2774</sup> Cette expression fait écho au titre de l'ouvrage de Nietzsche, *Humain, trop humain*, paru en 1878.

<sup>2775</sup> On pourra ici faire remarquer que l'auteur recourt également à ce terme lorsqu'il compare « l'histoire du monde [à] une histoire de nuages qui se construisent, se détruisent, se dissipent, se reconstruisent en des combinaisons différentes, — sans plus de signification ni d'importance dans le monde que dans le ciel. », voir le deuxième épigraphe de l'Acte II du *Cardinal d'Espagne*, *op. cit.*, p. 1127.

huit<sup>2776</sup> » de Bionnas contient en germe toute la destinée tragique de Busard, *sprinter* frénétique croyant pouvoir enfreindre la règle des *trois huit* et quitter rapidement sa condition d'ouvrier. Vailland va indéniablement beaucoup plus loin que Montherlant dans la modélisation et la schématisation du réel par le jeu. Ce constat s'explique en partie par la dimension militante que l'auteur de *325 000 francs* entend donner à son roman, écrit peu de temps après son adhésion au Parti Communiste<sup>2777</sup>. Tout en gardant à l'esprit cette différence entre les deux écrivains, on note que Montherlant attribue également au jeu une fonction programmatique. La longue séquence tauromachique que constitue l'avant-dernier chapitre du *Chaos et la nuit* ne laisse pas planer l'ombre d'un doute sur le dénouement du roman. Celestino trouve dans la mort du taureau, blessé de toutes parts, une image de « toute la destinée humaine<sup>2778</sup> », « resserrée en un quart d'heure de course<sup>2779</sup> ». Le lecteur y voit aussi l'annonce irrévocable de la mort prochaine du vieil anarchiste.

L'issue fatale de la corrida confère immédiatement à cette pratique une dimension symbolique<sup>2780</sup>. Le héros du *Chaos et la nuit* ne voit pas la corrida qui se déroule sous ses yeux : il l'interprète. Il y perçoit, il y devine, il y décrypte autre chose. Le regard de Celestino est-il en cela bien différent du nôtre ? Qu'ils en déplorent la barbarie ou qu'ils l'encensent, rares sont ceux pour qui la corrida n'est pas un « spectacle révélateur<sup>2781</sup> ». Michel Leiris la compte parmi les très rares expériences qui ont le pouvoir de « nous mettre en contact avec ce qu'il y a au fond de nous de plus intime, en temps ordinaire de plus trouble sinon de plus impénétrablement caché<sup>2782</sup> ». Il sera difficile au spectateur d'une corrida de ne pas jouer les herméneutes et de ne pas débusquer sous ce combat ritualisé un sens *caché*, faisant écho à ses propres questionnements. C'est ce dont témoigne l'article que Jules Roy consacre en 1956 à sa découverte de la corrida : « Ma première course m'a bouleversé parce que j'y ai vu tout ce qu'elle contenait de noblesse, de cruauté, de sottise, de drôlerie et de lâcheté. Comme la

<sup>2776</sup> Roger Vailland, *325 000 francs*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2777</sup> *325 000 francs* est publié en 1955 et Roger Vailland adhère au PCF de 1952 à 1956. Dans *Beau Masque* (1954), roman appartenant également à la période communiste de Vailland, les manœuvres politico-financières du patronat et les relations entre les dirigeants d'une entreprise de textile et leurs ouvriers sont également décrites à travers le prisme du jeu.

<sup>2778</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 1026.

<sup>2779</sup> *Ibid.*

<sup>2780</sup> Le dictionnaire de Robert Bérard, auquel nous avons déjà fait référence, comporte d'ailleurs une entrée « Symbolique de la corrida », *op. cit.*, p. 883-884.

<sup>2781</sup> Michel Leiris, « Un spectacle révélateur », *Miroir de la tauromachie*, *op. cit.*, p. 25-29, p. 25.

<sup>2782</sup> « Certains sites, certains événements, certains objets, certaines circonstances très rares nous donnent, en effet, le sentiment, lorsqu'il advient qu'ils se présenteront devant nous ou que nous y soyons engagés, que leur fonction dans l'ordre général des choses est de nous mettre en contact avec ce qu'il y a au fond de nous de plus intime, en temps ordinaire de plus trouble sinon de plus impénétrablement caché. », *ibid.*

vie.<sup>2783</sup> » Le prodigieux concentré de vie que lui a procuré ce spectacle tient à l'attitude ambiguë du torero. Le courage avec lequel ce dernier brave les moqueries et les huées du public ferait presque oublier son manque flagrant de témérité durant le combat<sup>2784</sup>. La scène décrite dans cet article, significativement intitulé « Le courage et la honte », confronte une nouvelle fois Jules Roy à la difficulté de saisir ce qui fait l'essence même de l'héroïsme, question revenant également sous la plume de Montherlant. Si la nature même du spectacle auquel assiste l'auteur de *L'Homme à l'épée* le renvoie à ses propres obsessions, ces dernières viennent infléchir le sens de la course, à supposer bien entendu qu'elle en recèle un.

À travers l'épisode du torero en proie « à une pluie ignominieuse de coussins<sup>2785</sup> », Jules Roy signale à ses lecteurs que la gravité rituelle de la corrida n'exclut pas la présence du grotesque et du trivial. Dans certains jeux taurins comme la charlotade<sup>2786</sup> et le *rodeo-clown* du poker mexicain<sup>2787</sup>, la corrida se trouve même entièrement délestée de sa solennité tragique. Le deuxième rêve tauromachique que relate Montherlant dans l'un des feuillets de ses *Carnets* datant de 1938 pourrait d'ailleurs s'apparenter à une charlotade ou à une scène de film burlesque :

Deux fois, en 1932 et en 1938, j'ai eu des contrariétés avec 'complexe d'infériorité'. Les deux fois, la nuit suivante, rêve tauromachique. Mon premier rêve, simplement le calvaire du matador qui ne parvient pas à tuer son taureau. Mon second rêve, une corrida tragico-burlesque, où mes *peones* avaient des moustaches, où l'on avait oublié mon épée, où la course avait commencé en avance, et où je criais au président : 'Il n'est pas trois heures !'<sup>2788</sup>

Il nous paraît intéressant de relier le récit de ces deux rêves aux jeux de réécriture pratiqués par Montherlant. Le deuxième rêve vient reproduire et parodier le premier, un peu à la manière de certains épisodes, qu'on retrouve mutilés et caricaturés d'une œuvre à l'autre. Il suffit d'incliner dans un sens ou dans l'autre une situation pour en faire ressortir le côté tragique ou farcesque, quand les deux ne s'entremêlent pas. En raison même de sa douloureuse majesté, la corrida prête le flanc à la parodie. L'auteur des *Carnets*, qui se

<sup>2783</sup> Jules Roy, « Le courage et la honte », *L'Homme à l'épée*, op. cit., p. 237-251. Cet article est publié pour la première fois dans *Réalités*, en octobre 1956.

<sup>2784</sup> « Le matador pouvait disparaître. Il fit front. Du même pas lent et désabusé de son triomphe précédent, il offrit son habit de lumière aux huées et à la grêle ignominieuse des coussins. Son visage était simplement un peu plus pâle. Nous ne fûmes qu'une dizaine à l'applaudir. », *ibid.*, p. 242.

<sup>2785</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>2786</sup> Après avoir rappelé que le terme espagnol *charlotada* était inspiré du personnage comique créé par Charlie Chaplin au début du siècle, le géographe Jean-Baptiste Maudet explique que « la première charlotade proprement dite, où l'on observe un torero en costume de charlot, serait une invention barcelonaise de 1916, que l'on doit à l'entrepreneur de spectacles Eduardo Pagès », *Terres de taureaux : les jeux taurins de l'Europe à l'Amérique*, Casa de Velazquez, 2010, p. 341.

<sup>2787</sup> « Le rodéo clown du poker mexicain doit attirer l'animal vers la table pour qu'il la renverse, provoquant l'hilarité du public, le gagnant étant le dernier 'mexicain' à rester assis. », *ibid.*

<sup>2788</sup> *Carnet XXXV* (1938-1939), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1255-1273, p. 1258.

représente sous les traits d'un torero clownesque, fournit à son lecteur la preuve qu'il n'est pas dupe de son personnage et qu'il sait de temps à autre faire preuve d'autodistance. En vue d'introduire et de justifier le récit de ses deux rêves, l'auteur des *Carnets* précise que ses contrariétés et sa hantise de l'humiliation ont tendance à « se transpose[r] dans le domaine taumachique<sup>2789</sup> », durant son sommeil. Au même titre que le stade, le ring et la table de billard, l'arène démêle ce qui est confus dans la réalité en nous en offrant une représentation analogique.

La fonction métaphorique du terrain de jeu ressort d'autant plus que la description des deux corridas se trouve insérée dans un récit de rêve, traditionnellement doté d'un pouvoir de révélation. La présence de symboles à interpréter, la projection dans un monde parallèle et la libération de pulsions habituellement réprimées sont en effet communes au jeu et au rêve. Bien qu'il dise se passer volontiers des services de la psychanalyse<sup>2790</sup>, l'auteur perçoit avec beaucoup d'acuité les affinités entre le jeu et le rêve, à même de révéler les angoisses et les frustrations de chacun. Hanté par le souvenir de la bédouine sale et déguenillée qu'il a possédée puis rejetée avec mépris, le lieutenant de *La Rose de sable* assimile dans son rêve le comportement des colons, à commencer par le sien, à celui d'hockeyeurs malintentionnés. Ce récit de rêve, qui se situe dans l'avant-dernier chapitre de la première partie du roman<sup>2791</sup>, atteste de l'émancipation du héros, se libérant progressivement de son éducation bourgeoise :

Il eut un rêve. Il était en train de jouer au hockey. Ram, dans le camp adverse, faisait une 'descente' à ses côtés. (La première fois qu'il rêvait d'elle !) Et, lui, mettait sa crosse contre la sienne, essayait de l'empêcher de jouer, non pas seulement selon les règles du jeu, mais vilainement. Alors elle s'arrêtait et elle se mettait à pleurer. Puis, dans ses larmes, elle demandait : 'Pourquoi que tu m'as dit : 'Fous le camp' !'<sup>2792</sup>

La transposition opérée par le rêve s'accompagne d'un déplacement énonciatif fort éloquent. Les paroles qu'Auligny prête à sa bien-aimée dans son cauchemar ont été prononcées, mot pour mot, par la petite souillon du désert qui lui a servi de jouet<sup>2793</sup>. Le beau visage de Ram s'est substitué à la figure noirâtre de la « bergeronnette<sup>2794</sup> », ce qui renvoie le héros à sa culpabilité. Le lieutenant comprend à présent que la partie de hockey à laquelle il a jusqu'ici

---

<sup>2789</sup> *Ibid.*

<sup>2790</sup> « Personnellement, l'*Introduction* de Freud, et les quelques articles que j'ai lus ici et là, de psychanalyse ou de psychiatrie, ne m'ont presque rien appris, que je n'ai su ou flairé déjà, par la simple observation. », affirme l'écrivain à propos d'*Un assassin est mon maître* dans *La Marée du soir*, p. 132.

<sup>2791</sup> Nous avons déjà eu l'occasion de montrer en quoi les derniers chapitres de la première partie de *La Rose de sable* constituent une étape décisive dans le parcours initiatique du héros.

<sup>2792</sup> *La Rose de sable*, p. 217-218.

<sup>2793</sup> « Tu as joué, et maintenant tu me dis : 'Fous le camp !' », *ibid.*, p. 213.

<sup>2794</sup> *Ibid.*, p. 211.

accepté de participer repose sur le mépris de l'adversaire. Alors qu'elle devrait constituer un monde à part, une contre-réalité, la compétition sportive est gangrénée par les injustices criantes qui caractérisent le système colonial. Rythmé par les coups de crosse des colons, le match de hockey qu'Auligny voit apparaître dans son rêve est presque aussi anarchique que la partie de croquet à laquelle participe, dans son sommeil, l'héroïne de Lewis Carroll. Dans un cas comme dans l'autre, l'arbitraire et la force règnent en maître sur le terrain. La partie de croquet minutieusement décrite dans l'un des chapitres d'*Alice au pays des merveilles*<sup>2795</sup> est sans cesse interrompue par les caprices d'une reine tyrannique. Le terrain, « tout en creux et en bosses<sup>2796</sup> », est à l'image du royaume. Les flamands servant de maillets aux joueurs sont difficilement maniables, les hérissons qui font office de boules esquivent les coups et les soldats censés se courber en deux pour former les arceaux ne tiennent pas en place. Il n'y a pas l'ombre d'un doute sur l'issue du match : la Reine de Cœur est si « sûre de gagner que c'est presque inutile de finir la partie.<sup>2797</sup> » C'est à l'aune de ce simulacre de jeu que se perçoivent de manière flagrante les dysfonctionnements du monde réel.

Le lecteur de *La Loi*, roman de Vailland publié en 1957, pourra se faire la même réflexion en découvrant les principes arbitraires du *jeu* qui se pratique dans les tavernes de Porto Manacore. Ce divertissement, présenté dans l'incipit du roman, est à lire comme une mise en abyme du fonctionnement de ce village des Pouilles, corrompu jusqu'à l'os. Dans ce jeu, le « patron » a le droit « de dire et de ne pas dire, d'interroger et de répondre à la place de l'interrogé, de louer et de blâmer, d'injurier, d'insinuer, de médire, de calomnier et de porter atteinte à l'honneur.<sup>2798</sup> » Sous couvert de jouer et de respecter les règles, le gagnant impose en toute impunité sa loi aux vaincus, réduits au silence et à l'impuissance. C'est ce même constat qui pousse le jeune lieutenant de *La Rose de sable* à se désolidariser de son équipe. Montherlant exploite pleinement la portée symbolique du rêve d'Auligny en filant l'analogie sportive jusqu'au chapitre suivant :

Il est entré dans le jeu social sous les couleurs d'une équipe ; on savait exactement ce qu'il était, ce qu'on devait attendre de lui. Et ne dirait-on pas qu'au beau milieu de la partie il change de maillot, se met avec l'adversaire !<sup>2799</sup>

---

<sup>2795</sup> Lewis Carroll, « Chapitre 8 : le terrain de croquet de la reine », *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Gallimard, « Folio classique », (1865), 2005, p. 121-133.

<sup>2796</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>2797</sup> *Ibid.*

<sup>2798</sup> Roger Vailland, *La Loi*, Gallimard, 1957, p. 45.

<sup>2799</sup> *La Rose de sable*, p. 230.

La polarisation en deux camps fait apparaître de façon très nette le clivage entre colons et colonisés et la volte-face du lieutenant français.

Mais le paragraphe sur lequel se clôt la première partie du roman nous paraît, sinon invalider, du moins remettre en cause la pertinence du modèle ludique. Ce dernier se révèle trop simpliste pour rendre compte de la complexité de la situation à laquelle est confronté le protagoniste :

Cette sympathie pour les indigènes, n'en va-t-il pas sortir qu'il va distinguer trop bien les raisons de ce qu'il est venu combattre ? Qu'est-ce qu'un prêtre intelligent ? Il perdra la foi. Qu'est-ce qu'un juge qui comprend trop la vie ? Il ne pourra plus qu'acquitter. Et qu'est-ce qu'un officier trop lucide ? Un officier prêt à désobéir. Sitôt qu'il y a intelligence, il y a nuance, et sitôt qu'il y a nuance, il n'y a plus de parti.<sup>2800</sup>

À mesure que le héros de *La Rose de sable* affine sa vision du monde, l'analogie sportive montre ses failles. Il est tentant de remplacer, dans la dernière phrase du passage, le mot *parti* par celui d'*équipe*. Le lieutenant a renoncé à sa vision manichéenne de l'existence. Les doutes qui l'assaillent et les questions qui le taraudent échappent à la bipolarisation rassurante du monde sportif. La fin de la première partie du roman marque en cela moins le basculement d'Auligny dans le camp adverse que l'impossibilité dans laquelle il se trouve à présent de se rallier à une cause sans en déceler les dérives. L'accès du personnage à la lucidité, impliquant le rejet d'une conception binaire du monde, irait donc plutôt dans le sens d'une mise en échec de la métaphore ludique. La démarche simplificatrice que Montherlant ne se prive pas d'emprunter se heurte à une série de difficultés, à commencer par la présence troublante mais inévitable de « nuance[s]<sup>2801</sup> ». Nous reprenons à dessein le mot figurant dans l'extrait de *La Rose de sable* mentionné précédemment pour souligner que l'auteur n'est pas dupe des limites de l'exercice auquel il s'adonne très souvent. La métaphore ludique, dans sa prolifération même, se voit questionnée de l'intérieur par l'écrivain, qui en pointe, sciemment ou non, les limites.

---

<sup>2800</sup> *Ibid.*  
<sup>2801</sup> *Ibid.*

## 10.2. FRAGILITÉ DE L'ÉDIFICE LUDIQUE : LE JEU COMME CHÂTEAU DE CARTES

### 10.2.1. « S'agit-il d'un jeu ? » : une notion précaire et opaque

La plasticité inhérente au jeu ne pouvait que séduire l'écrivain, qui aime à souligner sa propre complexité. À n'en point douter, Montherlant tire pleinement parti de la malléabilité du jeu, en grande partie liée à l'impossibilité d'assigner *a priori* à une situation un statut ludique. L'état de panique de Peyrony au moment où il voit arriver sa mère sur le stade prouve qu'on peut jouer à un jeu sans être dans l'état d'esprit caractéristique du comportement ludique<sup>2802</sup>. Inversement, certains héros de Montherlant envisagent des situations inquiétantes, voire tragiques comme des jeux. C'est le cas de Costals, de Guiscart et de Ferrante, dont on a eu l'occasion de souligner le ludisme existentiel. On peut en revanche s'interroger sur la conduite de Bruno, le héros d'*Un inconnu*. Sa rigidité vieille-France l'exclut *a priori* de la sphère ludique et le range dans la famille des scrogneugneux. Mais l'attachement viscéral du personnage à la ponctualité, qu'il considère comme la sacro-sainte règle du jeu, revient aussi à pousser à l'extrême la logique ludique. Les renvois intertextuels à *Badine* — l'héroïne délaissée du lever de rideau de Montherlant se nomme Rosette — prennent ainsi tout leur sens. Bien que le dénouement d'*Un inconnu* ne puisse être qualifié de tragique, Bruno est un avatar de Perdican. C'est un « enfant gâté » ayant lui aussi fait de l'amour « un jouet<sup>2803</sup> ».

L'embarras que rencontrent l'auteur et le lecteur à cerner ce qui relève réellement du jeu dans les décisions et les conduites des protagonistes invite à regarder avec une certaine défiance ce que nous avons appelé le *modèle* ludique. Sans cesse réinterprété et redéfini au fil de l'œuvre, le jeu, en raison même de sa (trop) grande malléabilité, est un allié douteux et versatile. La fragilité de la métaphore ludique tient à la difficulté de contourner le double

---

<sup>2802</sup> « Le Trouble dans le stade », *Les Olympiques*, p. 310-324.

<sup>2803</sup> Nous reprenons les mots qu'emploie le héros de Musset dans la dernière scène de la pièce (Acte III, scène 8) : « PERDICAN : [...] Ô mon Dieu ! le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des profondeurs de l'abîme, cet inestimable joyau ; et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet. », *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *Théâtre complet, op. cit.*, p. 253-298, p. 297.

écueil soulevé par le philosophe Jacques Henriot : *Tout est jeu et rien n'est jeu*<sup>2804</sup>. Rares sont ceux qui ne basculeront ni dans une vision trop restrictive ni dans une conception trop extensive du jeu. L'écrivain ne fait pas figure d'exception et louvoie tant bien que mal entre ces deux extrêmes. Nous ne reviendrons pas sur l'analogie entre guerre et jeu dans laquelle s'embourbe piteusement l'auteur du *Solstice de juin*, accusé à raison de donner dans l'amalgame de mauvais goût. Ce manque de rigueur dans la définition du vocable *jeu*, plaqué hâtivement sur une réalité tragique, côtoie la plus grande prudence. Se demandant s'il faut ou non inclure les combats de coqs dans le domaine ludique, l'auteur préfère les considérer comme des « sortes de jeux »<sup>2805</sup>. Montherlant sent le danger qu'il y a à mettre toutes les pratiques ludiques sur le même plan. Il éprouve par exemple le besoin de créer des subdivisions à l'intérieur même du sport. La parenthèse que l'auteur insère dans la deuxième phrase de la préface des *Olympiques* vise à circonscrire son champ d'observation :

C'était au printemps de 1915, j'avais dix-neuf ans. Je ne connaissais de l'exercice physique (laissons de côté la cavalcade et la tauromachie : elles sont un autre univers) que les vagues quarts d'heure de ballon, dans la cour du collège.<sup>2806</sup>

L'équitation est pour cet adolescent de bonne famille un loisir sans doute beaucoup moins dépaysant que le football, la boxe et l'athlétisme. Montherlant se fonde manifestement sur un critère d'ordre sociologique pour exclure de son recueil cette pratique élitiste, appartenant à « un autre univers »<sup>2807</sup>. Quant à la corrida, qui fera l'objet d'un roman deux ans après *Les Olympiques*, elle est si intimement associée à l'Espagne qu'elle ne peut trouver sa place dans un recueil ayant pour cadre la région parisienne. L'auteur souligne, bien plus qu'il ne le dissimule, le prisme personnel à travers lequel il perçoit le jeu. En se livrant à ce type de compartimentations, il s'approprie ouvertement les termes *sport* et *jeu* pour les modeler à sa guise. Cela est d'autant plus vrai pour le jeu, considéré le plus souvent comme un ensemble dont le sport fait partie. « On ne parle de jeu qu'au figuré »<sup>2808</sup>, tel est le constat auquel parvient Jacques Henriot, convaincu que l'emploi de ce terme relève pour une large part de la subjectivité et de l'interprétation. Chacun s'empresse d'accommoder à son goût le lieu commun selon lequel *la vie est un jeu*. Il s'agit toujours d'établir une ressemblance entre une

---

<sup>2804</sup> Tout en partant du constat que nous vivons dans « un monde où il est de plus en plus question de jeu » et « où on en parle de plus en plus volontiers », Jacques Henriot pointe le danger qu'il y a à tout envisager sous l'angle du jeu : « le jeu continue d'apparaître et de se détacher sur fond de non-jeu. », « Première partie : Découverte du jeu », « Chapitre Premier : le jeu tel qu'on le parle », *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, op. cit., p. 9-66.

<sup>2805</sup> *Flèche du sud*, p. 145-157, p. 152.

<sup>2806</sup> *Les Olympiques*, p. 221-230, p. 221.

<sup>2807</sup> *Ibid.*

<sup>2808</sup> Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer*, op. cit., p. 97.



situation et ce que nous estimons être un jeu. Cette remarque vaut d'ailleurs aussi pour la métaphore théâtrale, dont l'extension abusive ne masque pas l'incapacité à saisir la spécificité d'un fait ou d'une conduite. La métaphore ludique, au demeurant fort séduisante, risque souvent de devenir creuse, légère et sans réel fondement.

À bien y regarder, l'inversion de la symbolique de la corrida dans le passage du *Chaos et la nuit* mentionné précédemment, illustre moins la vertu heuristique du jeu que le manque de fiabilité du modèle ludique : « Quand il [Celestino] était jeune, il se disait : la vie est un taureau de combat. Aujourd'hui il pensait que c'était l'homme qui était un taureau de combat.<sup>2809</sup> » Ce glissement trahit la précarité de la métaphore ludique, hautement tributaire de l'âge, du passé, de l'état d'esprit de celui qui la convoque. Dans cette optique, l'image obsédante du château de sable recouvert par la marée<sup>2810</sup>, que Montherlant emprunte à Sénèque et à Nietzsche, ne renvoie peut-être pas uniquement à la vanité des entreprises humaines. On pourra aussi y voir un écho à l'instabilité de l'édifice ludique, construction éphémère, faussement rassurante. L'image du château de cartes vient également à l'esprit pour souligner la précarité de ce qui n'est somme toute qu'une projection, qu'un fait de langage. La métaphore du jeu est vouée à s'effondrer tôt ou tard, faute de bases solides. Constater, comme le fait l'auteur du *Cardinal d'Espagne*, qu'« on peut retrouver le drame taurin à chaque coin de la vie<sup>2811</sup> », n'est-ce pas reconnaître que la corrida est une auberge espagnole ?

Dès lors, l'analogie entre la corrida et la vie mais aussi entre la corrida et l'acte d'écrire risque de se muer en « simple jeu de mots<sup>2812</sup> », pour reprendre la formule de Leiris dans la préface de *L'Âge d'homme*. Certes, la démarche de l'autobiographe, soucieux de donner, après l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale, une portée collective à un récit publié en 1939<sup>2813</sup>, ne peut pas être mise sur le même plan que celle de Montherlant. Ce dernier, cultivant une image d'esthète solitaire, tend plutôt à faire du torero l'incarnation

---

<sup>2809</sup> *Le Chaos et la nuit*, p. 126.

<sup>2810</sup> Voir à ce propos l'épigraphe autographe de *La Marée du soir*, datée de décembre 1971 : « J'ai, à plusieurs reprises, dans mes ouvrages, donné comme essentielle à mes yeux l'image des enfants qui, sur la plage, édifient tout le jour durant un château de sable, avec une excitation joyeuse, et puis regardent, avec la même excitation joyeuse, la marée du soir le détruire. C'est cette marée du soir qu'on entendra rouler au large puis au bord des présentes pages. », *op. cit.*, p. 6.

<sup>2811</sup> Voir « Note IV : Les deux pourpres », *Le Cardinal d'Espagne*, *op. cit.*, p. 1181-1182, p. 1182.

<sup>2812</sup> Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » (1946), *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>2813</sup> L'enchaînement des préfaces rend bien compte de cette volonté de porter un nouveau regard sur un récit autobiographique pouvant paraître nombriliste et dérisoire en 1946. Le « prière d'insérer » sur lequel s'ouvre « De la littérature considérée comme une tauromachie » date en effet de 1939, *ibid.*, p. 9-10.

d'une démarche individualiste, aux antipodes de la conception sartrienne de l'engagement. Dans la préface de *L'Âge d'homme*, dont on perçoit la résonance existentialiste, Leiris attire au contraire l'attention du lecteur sur la responsabilité de l'écrivain, devant œuvrer à « l'affranchissement de tous les hommes<sup>2814</sup> ». On ne peut néanmoins s'en tenir à l'idée schématique selon laquelle les deux auteurs feraient un usage opposé d'une même analogie. La dimension esthétique et ludique de la corrida, centrale chez Montherlant, — un titre comme *Dramaturgie et tauromachie*<sup>2815</sup> est pour le moins explicite — n'est en rien passée sous silence par l'auteur de *L'Âge d'homme*. Pour Leiris, la beauté de la lutte tauromachique tient en partie à sa dimension technique et au « caractère sculptural<sup>2816</sup> » du torero. Ce dernier « 'se profilera' comme il faut<sup>2817</sup> » au moment de donner le coup d'épée fatal. À l'instar du matador, l'écrivain, qui plus est quand il se mue en autobiographe, s'offre au jugement du public, ce qui l'incite à sculpter son image.

La fascination pour le hiératisme du torero est donc un aspect sur lequel pourraient se rejoindre le collectionneur d'antiques du quai Voltaire et l'auteur de *L'Âge d'homme*, dont on connaît l'intérêt pour Giacometti, Masson et la sculpture africaine. Le « désir de [s']exposer<sup>2818</sup> » est aux yeux de Leiris commun au torero et à l'autobiographe. Ce verbe renvoie non seulement à la volonté de se mettre à nu, de se confronter au danger mais aussi au souhait de faire de sa vie une œuvre d'art. La question de l'esthétisation du vécu et de l'héroïsation de soi — griefs traditionnellement retenus contre notre auteur — n'est donc pas étrangère à Leiris. Mais à la différence de Montherlant, elle s'accompagne de la hantise de sombrer dans le nombrilisme, l'abstraction et la coquetterie. Un récit intimiste comme *L'Âge d'homme* ne pourra guère être « autre chose que grâce vaines de ballerines<sup>2819</sup> », au regard de l'épreuve de la guerre et du risque encouru par le torero. Encore que ce soit pour des raisons fort différentes de celles de Montherlant, le parallèle avec la corrida se voit lui aussi questionné par Leiris, soucieux de montrer la difficulté de concilier lyrisme et engagement, jeu et mise en jeu de soi. Le titre même qu'il donne à sa préface, « De la littérature considérée comme une tauromachie » atteste de son refus de pousser trop loin ce qui doit rester un

<sup>2814</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>2815</sup> L'écrivain multiplie dans ce texte les parallèles entre la construction de ses pièces et le déroulement d'une corrida. Il se veut le représentant d'une dramaturgie reposant sur le dépouillement et la concentration : « L'art dramatique vers lequel je tends aujourd'hui a de plus en plus la facture de la *faena* à la cordouane. La pièce y est courte ; et une *faena*, en principe, ne dure pas plus de cinq minutes. Je cherche à y atteindre le maximum d'effet, avec le minimum de moyens, et de moyens simples. », « Dramaturgie et tauromachie » (1949), *Coups de soleil*, p. 281-289, p. 281.

<sup>2816</sup> Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>2817</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>2818</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>2819</sup> *Ibid.*, p. 10.

simple rapprochement. « Dois-je donc tenir décidément pour abusive l'analogie qui m'avait paru s'esquisser entre deux façons d'agir et de se risquer ?<sup>2820</sup> », se demande l'écrivain matador au seuil de son autobiographie. Il ne s'agit pas de faire de l'écriture une arène, ce qui serait illusoire et indécent, mais « d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire<sup>2821</sup> », lit-on à la fin du « prière d'insérer » de 1939. On peine à démêler si l'auteur de *L'Âge d'homme* justifie ou invalide l'analogie tauromachique à laquelle il recourt. La corrida peut renvoyer à la prise de risque de l'écrivain mais aussi à son art de l'esquive. Selon qu'on la considère comme le terrain de vérité par excellence ou le lieu suprême de la duperie<sup>2822</sup>, l'arène pourra aussi bien servir à pointer l'authenticité de l'écrivain que sa propension à leurrer son destinataire.

Loin d'être toujours perçu comme un univers cohérent et rassurant, le jeu devient parfois le royaume de l'instabilité et de la confusion. Par exemple, le terrain de football servant de décor à *L'Embroc*, saynète tirée des *Olympiques*, plonge le lecteur dans une situation incertaine. Le dialogue entre le capitaine de l'équipe et Peyrony, qui menace de quitter ses camarades pour un club plus prestigieux, s'engage en effet « à l'extrémité du terrain de football<sup>2823</sup> ». Peyrony n'a qu'un pas à faire pour rejoindre le camp ennemi. La conversation entre les deux jeunes sportifs ne finit pas sur un serment en bonne et due forme mais sur un vague « ouais<sup>2824</sup> ». L'instant de tension que tente de saisir une pièce comme *L'Embroc* se rapproche à certains égards du « moment dilaté<sup>2825</sup> » qui est décrit dans *Le Mental de l'équipe*. Certes, la pièce d'Emmanuel Bourdieu et de Frédéric Bélier-Garcia, jouée en mars 2007 au Théâtre du Rond-Point, ne s'intéresse pas au sport amateur mais au sport professionnel, avec son cortège de supporters, d'entraîneurs et de commentateurs. Contrairement aux héros de *L'Embroc*, les footballeurs du *Mental de l'équipe* sont en plein match, plus exactement au moment décisif où un coup franc doit être tiré. Si la « saynète<sup>2826</sup> » de Montherlant est à des lieues du dispositif scénique complexe voulu par Emmanuel Bourdieu et Frédéric Bélier-Garcia, les deux pièces pointent les dilemmes qui tenaillent les sportifs. Les tergiversations de Peyrony et la brume dans laquelle se débattent les athlètes du

<sup>2820</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2821</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>2822</sup> On se référera par exemple à la définition lapidaire que Montherlant donne de la corrida dans *La Marée du soir*, p. 103 : « Tauromachie. L'épée cachée sous la muleta. D'abord on vous trompe. Ensuite on vous tue. »

<sup>2823</sup> *L'Embroc*, p. 1226.

<sup>2824</sup> *Ibid.*, p. 1230.

<sup>2825</sup> *Le Mental de l'équipe*, pièce d'Emmanuel Bourdieu et de Frédéric Bélier-Garcia, jouée au Théâtre du Rond-Point du 7 mars au 14 avril 2007, mise en scène de Denis Podalydès et de Frédéric Bélier-Garcia. Voir le dossier de presse de la pièce [http://www.2006-2007.theatredurondpoint.fr/pdf/dp\\_30369.pdf](http://www.2006-2007.theatredurondpoint.fr/pdf/dp_30369.pdf), page consultée le 14/05/2013.

<sup>2826</sup> *L'Embroc*, p. 1221.

*Mental de l'équipe* nous offrent la preuve que le stade n'est pas toujours le royaume de simplicité qu'on voudrait qu'il soit.

### **10.2.2. Accumulation et dévaluation des métaphores ludiques : de simples jeux de mots ?**

L'opacité qui recouvre parfois l'univers ludique n'est en rien dissipée par l'abondance des références au jeu dans l'œuvre. Au contraire, la profusion d'images sportives et tauromachiques à l'intérieur d'un même texte provoquerait plutôt une impression de confusion et d'émiettement. L'accumulation des comparants pour décrire une seule et même situation a beau traduire un désir de clarification, elle atteste aussi de l'impossibilité de trouver *une* équivalence entièrement satisfaisante. Par exemple, les allusions à la corrida dont regorge *La Reine morte* (*L'Arène morte* ?) sont concurrencées, dans le paratexte de la pièce, par l'image du jeu du chat et de la souris<sup>2827</sup>, que nous avons déjà commentée. Dans *Les Garçons*, les conflits entre les personnages donnent lieu aussi bien à des métaphores pugilistiques<sup>2828</sup> qu'à des images tauromachiques. Le lecteur en vient à se demander si toutes ces images ne se valent pas et si elles méritent d'être prises au sérieux. Les analogies se superposent, se télescopent et en viennent parfois à se court-circuiter. Cette dévaluation des métaphores ludiques est accentuée par l'interpénétration des pratiques tauromachiques, sportives et guerrières. Montherlant a-t-il une conception sportive de la guerre ou une vision guerrière du sport ? De la même façon, un mot-valise comme « pédémachie<sup>2829</sup> » dénote l'intrication de la corrida et des amitiés particulières dans l'œuvre.

S'en remettre à la biographie de l'écrivain et replacer chacune des pratiques ludiques dans l'ordre chronologique ne permet pas vraiment d'y voir plus clair. Retraçons tout de même, de manière très schématique, la chaîne des événements : les jeux de l'école et du collège entre 1905 et 1912, l'initiation à la pratique tauromachique en 1910, la découverte du stade en 1915 et l'expérience du front en 1917. Rien que dans ce petit historique, plusieurs éléments viennent brouiller les pistes, à commencer par le fait que la pratique de la corrida chevauche en partie la période où Montherlant est au collège. Nul doute que la connaissance de l'arène a pimenté les jeux de la cour de récréation, lesquels ont fait de leur côté ressortir la dimension ludique de la corrida. À cette concomitance partielle s'ajoute le fait que la guerre

<sup>2827</sup> « En relisant *La Reine morte* », p. 195.

<sup>2828</sup> Le passage de la postface de *La Ville* où l'action de la pièce est décomposée en une série d'attaques et de ripostes a déjà été commenté, p. 755-760.

<sup>2829</sup> *Les Garçons*, p. 543.

et la corrida ont modelé le quotidien de l'écrivain et de ses héros avant même de devenir des expériences concrètes. Pour l'adolescent de *L'Exil*, qui n'a pas encore quitté l'hôtel particulier de sa mère, la guerre s'impose déjà comme une grille de lecture du réel. La tauromachite du héros des *Bestiaires*, qui, au début du roman, n'a vu qu'une corrida à Bayonne, atteste également du rôle de prisme que peut jouer une pratique encore à l'état de projet. Inversement, les expériences effectives du collège, du stade, de la guerre et de la corrida se façonnent rétroactivement les unes les autres. Les rétrospections idéalisées se combinent aux anticipations fantasmées pour semer le trouble dans l'esprit du lecteur, incapable d'extraire une pratique de la chaîne ludique pour la considérer isolément.

On ne saurait non plus oublier que le mépris réitéré de l'aristocrate pour le quantitatif suffit à jeter un soupçon sur le torrent<sup>2830</sup> de métaphores ludiques qui inonde son œuvre. L'écrivain n'est parfois pas loin d'admettre le caractère systématique et en cela un peu facile du jeu auquel il se prête. Il reconnaît volontiers sa propension à dissenter sur les liens entre le jeu et la vie, occupation qui en vaut bien une autre. Par exemple, la vue d'un manège lui offre sur un plateau d'argent l'occasion de s'adonner à son passe-temps favori :

Je vois souvent, au jardin des Tuileries, des chevaux de bois qu'une machine, vissée dans leurs tripes, propulse en avant puis en arrière. Une enseigne les nomme « Chevaux hygiéniques ». Comme je ne puis croire que ces canassons aient rien d'hygiénique pour les enfants qui les montent (sauf peut-être l'effet salubre de déconstiper ses chers petits), je me suis dit que c'était sans doute sur l'hygiène du spectateur qu'ils devaient influencer favorablement. En d'autres termes, il était urgent de philosophier là-dessus, sans se laisser arrêter par ce qu'il y a d'un peu vulgaire à penser à propos de tout. J'ai alors songé que ces chevaux étaient un symbole de l'humanité, qui éternellement fait un pas en avant puis un pas en arrière ; qui gagne ici et puis reperd là ; qui se tend et se détend, comme la Méditerranée sur la plage. Pas de progrès. Un formidable sur place.<sup>2831</sup>

Tout peut être prétexte à méditer et à forger de bonnes formules : l'appellation ridicule des chevaux de bois, censés avoir des effets salutaires sur la santé, et plus encore leur mouvement circulaire, condensé de l'histoire de l'humanité<sup>2832</sup>. À défaut de pouvoir jouer comme les enfants sur leurs canassons de bois, l'observateur se contenterait de rapprochements amusants et de digressions savoureuses. Rien n'est moins sûr : gloser sur le jeu est encore plus agréable que le pratiquer, réflexion à laquelle nous menait déjà la lecture des *Olympiques*. *Ludomane*, l'écrivain l'est assurément plus que l'homme, qui, jusqu'à preuve du contraire, n'a jamais eu de rapport compulsif et pathologique au jeu. La distance avec laquelle l'écrivain s'observe

<sup>2830</sup> On pense par exemple au « Roule, torrent de l'inutilité ! » proféré par Alvaro au cours du premier acte du *Maître de Santiago*, p. 448.

<sup>2831</sup> *Carnets XLII* (1942), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1275-1304, p. 1298.

<sup>2832</sup> Nous avons déjà vu que la portée symbolique du manège avait été exploitée dans *Le Chaos et la nuit*, pour souligner la monotonie de l'existence de Celestino, p. 875. Il importe également de rappeler que *Celles qu'on prend dans ses bras* est une pièce ayant pour sous-titre *Les Chevaux de bois*.

*philosopher* incite à ne pas prendre à la lettre les parallèles que lui inspire un manège aussi vivifiant pour l'esprit que celui des chevaux *hygiéniques*. Le *symbole* que l'écrivain s'empresse de trouver dans cette attraction du jardin des Tuileries ne brille pas par son originalité et les lignes qui précèdent auraient plutôt tendance à lui ôter une part de sa crédibilité.

Que fait Montherlant dans ce passage des *Carnets* sinon reconnaître qu'il use et abuse d'une image *passe-partout* ? Convenant à toutes les situations, la métaphore ludique pêche justement par son imprécision. La preuve en est qu'il est possible d'employer le vocable *jeu* en toutes circonstances et de retomber — plus ou moins élégamment — sur ses pieds. C'est bien ce que l'écrivain s'efforce de faire après l'Occupation, quitte à sombrer dans la mauvaise foi et dans l'autoréférentialité. Le *Mémoire* de Montherlant offre un exemple de la clôture à laquelle peut mener le recours systématique au jeu. Mais cette dérive nous semble déjà présente, à l'état de germe, dans *Le Songe* :

Après avoir feint d'avoir de l'ambition et je n'en n'avais pas, feint de craindre la mort et je ne la craignais pas, feint de souffrir et je n'ai jamais souffert, feint d'attendre et je n'attendais rien, je mourrais en feignant de croire que ma mort sert, mais persuadé qu'elle ne sert pas et proclamant que tout est juste.<sup>2833</sup>

Le polyptote autour du verbe *feindre* qu'inspire à Alban l'expérience du front peut se lire comme une simple figure d'insistance. Cependant, à travers le martèlement de ce terme, l'écrivain nous renvoie, peut-être inconsciemment, à l'autosuffisance pernicieuse du système ludique. Ce n'est que dans la répétition que le discours sur le jeu, voué à se refermer sur lui-même, peut trouver sa cohérence. Séduisante dans l'ensemble, la métaphore ludique l'est moins dans le détail.

À ce propos, le « commentaire technique<sup>2834</sup> » de boxe condensant la victoire de Costals par K.O. de jeune fille n'est pas sans soulever quelques objections. Le modèle du combat de boxe en trois *rounds* n'épouse pas tout à fait la structure d'un cycle romanesque en quatre volumes. L'auteur des *Lépreuses* s'est sans doute inspiré du déroulement des matches de boxe amateur, composés de trois *rounds* de trois minutes. Il n'empêche que la fonction récapitulative de ce compte rendu sportif est quelque peu mise à mal par les correspondances hasardeuses qu'elle occasionne. Ainsi, le lecteur de la tétralogie de Montherlant ne manquera pas de se demander si le premier et le deuxième *round*, au cours desquels « Costals a[vait]

---

<sup>2833</sup> *Le Songe*, p. 111.

<sup>2834</sup> *Les Lépreuses*, p. 1518.

marqué un avantage<sup>2835</sup> », correspondent au premier et au deuxième tome de la série. Le troisième *round*, dans lequel Solange, après avoir acculé le libertin dans les cordes du ring, a commis l'erreur fatale de le « laiss[er] récupérer<sup>2836</sup> » — au Maroc sans doute — regrouperait alors *Le Démon du bien* et *Les Lépreuses*. Mais l'invitation chez les Dandillot, dont il est question dans les dernières pages de *Pitié pour les femmes*, invaliderait plutôt ce découpage. À la fin de ce deuxième volet, Costals ne prend pas l'avantage sur l'hippogriffe. Le héros sent au contraire que le piège du mariage se referme sur lui. Ce flottement trahit l'impossibilité de faire coïncider la structure du cycle romanesque avec celle du match de boxe. L'autre remarque que serait tenté de faire un lecteur pointilleux concerne l'emploi de l'expression *knock out*<sup>2837</sup> à propos de Solange. Parler de *knock down*<sup>2838</sup> serait plus approprié. Mademoiselle Dandillot, qui n'est qu'un visage de la Femme, se relèvera bien vite. Le match est loin d'être terminé quand s'achève *Les Lépreuses* : l'hippogriffe, mis à terre, n'est pas pour autant hors de combat.

La métaphore ludique est donc condamnée à l'approximation, expérience à laquelle sont également confrontés l'auteur et les héros de *Drôle de jeu*. Si, à la différence de Montherlant, Vailland n'a pas convoqué la référence ludique pour légitimer l'acceptation de la défaite de 1940, il est amené lui aussi à questionner le parallèle entre la guerre et le jeu. Conscient des ambiguïtés que recèle le titre de son roman, Vailland, dans un article des *Lettres françaises* paru en décembre 1945, dissuade ses lecteurs de prendre l'analogie à la lettre. L'auteur aurait intitulé son roman *Drôle de jeu* pour faire entendre que « ce jeu n'en est pas un (comme on disait 'la drôle de guerre' : on croyait que ce n'était pas la guerre).<sup>2839</sup> » Ceux qui, comme Annie, voient dans le jeu une grille d'analyse imparable pour comprendre le réel doivent se rendre à l'évidence. Après avoir comparé la Résistance à un « jeu de vilain<sup>2840</sup> », à « un jeu de con<sup>2841</sup> » où chacun « joue au chef de bande<sup>2842</sup> », l'héroïne de

<sup>2835</sup> *Ibid.*

<sup>2836</sup> *Ibid.*

<sup>2837</sup> Un *knock-out* (K.O.) désigne un état physique ou mental empêchant de reprendre le combat.

<sup>2838</sup> Un *knock-down* (K.D.) est le terme utilisé lorsqu'un combattant est mis à terre mais qu'il se relève dans les dix secondes.

<sup>2839</sup> Roger Vailland, « Diogène de la Résistance », article paru dans *Les Lettres françaises* le 28 décembre 1945 et reproduit dans *Chronique d'Hiroshima à Goldfinger 1945/1965*, édition dirigée par René Ballet, préface de Claude Leroy, Messidor, Éditions sociales, 1984, p. 380-383, p. 381.

<sup>2840</sup> « Je vous dis que nous jouons comme de sales gosses ou de sales cabots. Attention ! vous connaissez le proverbe : il ne faut pas jouer avec le feu, jeu de mains, jeu de vilain. Frédéric et moi, nous avons tellement joué avec le feu qu'un peu plus il était pris, torturé, fusillé... et il est encore loin d'être en sécurité ; mon pauvre père a été amené à faire une saloperie qui doit sacrément l'empêcher de dormir ; et moi, si je n'étais pas, comme dit maman, une sans-cœur, je devrais passer le reste de ma vie à pleurer ; je ne vaudrais guère mieux. », Roger Vailland, *Drôle de jeu*, *op. cit.*, p. 208-209.

<sup>2841</sup> *Ibid.*, p. 212.

Vailland délaisse ce rapprochement insatisfaisant et se tourne vers « une autre approximation<sup>2843</sup> ». N'est-ce pas aussi ce que fait l'auteur de *La Reine morte* dans le paratexte tardif de sa pièce ? Le dramaturge, qui a proposé en 1949 un résumé tauromachique du dernier acte du *Maître de Santiago*<sup>2844</sup>, se détourne des métaphores ludiques lorsqu'il schématise, en 1956, la structure de *La Reine morte*. La référence au jeu du chat et de la souris<sup>2845</sup>, préparant plutôt le terrain à l'utilisation d'une autre image ludique, est suivie d'une métaphore assez inattendue. La pièce serait construite « à la façon d'une fleur<sup>2846</sup> ». Cette image, que l'écrivain développe sur quelques lignes, est d'ailleurs remise en question par Jacques Robichez dans l'ouvrage qu'il consacre au théâtre de Montherlant, en 1974<sup>2847</sup>.

### 10.2.3. Dupes du jeu : conflits et malentendus suscités par la métaphore ludique

Si les pratiques ludiques dont se nourrit l'écriture de Montherlant donnent lieu à des rapprochements contestables, c'est qu'elles se présentent comme de *drôles de jeux*. La corrida, les coteries adolescentes, le sport et la guerre ne sont pas uniquement des jeux, à supposer qu'une activité puisse l'être. L'emploi du mot *jeu*, loin d'aller de soi, peut ainsi contribuer à attiser les malentendus et les conflits. L'enchaînement des répliques entre Philippe et sa mère, dans le deuxième acte de *L'Exil*, est sur ce point très éclairant :

PHILIPPE : Il y a en moi un enfant, qui vit, et un homme qui le regarde vivre.

GENEVIÈVE : L'homme devrait bien parfois lui tirer les oreilles.

PHILIPPE : L'homme dit : 'Laissons-le jouer'.

GENEVIÈVE : Jouer ! L'heure n'est pas à jouer.

<sup>2842</sup> « Le curé joue au chef de bande : le roi des Montagnes, Edmond About lui a tourné la tête, il choisit mal ses auteurs... poser des bombes au clair de lune, faire dérailler un train, c'est évidemment un jeu passionnant... même pour un curé. Frédéric s'excite d'une autre manière : il joue à la Révolution, c'est lui l'Incorruptible, il s' imagine Robespierre comme les gosses s'imaginent chauffeurs de locomotive ; en fin de compte il joue au même jeu que le curé, tous les jeux se ressemblent, il s'agit toujours de bousiller : bousiller le canapé du salon, le train de von X... ou le monde bourgeois... », *ibid.*, p. 207.

<sup>2843</sup> « [...] la théorie du jeu, c'était une manière entre autres d'approcher le secret inexprimé qu'elle porte en elle et qui la pousse sur des chemins mystérieux. Maintenant déjà, elle cherche une autre approximation. », *ibid.*, p. 231.

<sup>2844</sup> « Dramaturgie et tauromachie » (1949), *Coups de soleil*, p. 281-289, p. 284-285.

<sup>2845</sup> « En relisant *La Reine morte* », p. 195.

<sup>2846</sup> *Ibid.*, p. 196. « La pièce est construite à la façon d'une fleur. Les deux premiers actes, dépouillés, d'une ligne extrêmement simple, qui ne supporte même aucune scène d'articulation, s'élancent droit comme une tige. L'entracte unique les isole du III<sup>e</sup> acte. Le III<sup>e</sup> acte, très différent de facture, s'épanouit en une ombelle abondante. Toute la pièce s'y élargit, s'y charge de sève et de sens, si bien que les autres actes, par comparaison, paraissent presque trop nus. »

<sup>2847</sup> Jacques Robichez estime en effet qu'il est réducteur de concevoir les deux premiers actes de la pièce comme une « tige nue et dépouillée. » Il conteste, à propos du dernier acte, l'idée d'épanouissement, y voyant plutôt une concentration et une accélération de l'action. L'image du sonnet lui semble plus appropriée pour rendre compte de la composition de *La Reine morte*, voir *Le Théâtre de Montherlant*, *op. cit.*, p. 81.



PHILIPPE : Vous m'avez rejeté avec ceux qui jouent.<sup>2848</sup>

La reprise à l'identique<sup>2849</sup> du verbe *jouer* au cours de cet échange entre une mère castratrice et un adolescent assoiffé d'aventure est loin d'être fortuite. Dans la deuxième réplique de Geneviève, la reprise-citation du mot *jouer*, faisant apparaître la réaction immédiate du personnage aux propos de son fils, est soulignée par le recours à la modalité exclamative<sup>2850</sup>. Dans cette pièce de jeunesse, Montherlant montre déjà à quel point la notion de jeu est subjective. Jouer, est-ce risquer sa vie ou rester en dehors de l'action ? Un garçon romanesque comme Philippe fait pencher la guerre, ce « collègue en grand<sup>2851</sup> », du côté de l'amusement et de l'aventure. Geneviève, quant à elle, s'offusque de l'immaturité de son fils et ne peut supporter de l'entendre parler de la guerre comme d'un *jeu*.

Les critères permettant de définir une situation comme un jeu sont loin d'être unanimement partagés. Sevrais en fait la triste expérience. La reprise à l'identique de l'expression *beau joueur* dans la scène III du dernier acte de *La Ville* est tout aussi significative que celle du verbe *jouer* dans le deuxième acte de *L'Exil* :

L'ABBÉ : [...] Il ne faut plus revoir Souplier jusqu'à ce qu'il soit un homme, quelque chose de constitué, et non plus cette chose vague et molle qui résiste sans résister.

SEVRAIS : C'est un tel déchirement...

L'ABBÉ : Soyez beau joueur.

SEVRAIS : Beau joueur ! Est-ce qu'il s'agit d'un jeu ?

L'ABBÉ : Non, mais ce mot 'déchirement' appelle qu'on en rebatte. Souvenez-vous de la parole de Talleyrand : 'Tout ce qui est excessif est sans portée.'<sup>2852</sup>

Dans cet enchaînement par reprise lexicale, l'expression *beau joueur* n'est plus utilisée en usage mais en mention, ce que vient appuyer l'emploi de la tournure exclamative et interrogative. Censée amener le collégien à dédramatiser son renvoi et sa séparation avec Serge, la référence au jeu ne fait qu'aiguiser sa douleur. Parler de *beau joueur* dans un tel contexte est aux yeux de Sevrais tout aussi déplacé que de lui reprocher d'avoir « caché [son]

---

<sup>2848</sup> *L'Exil*, p. 49.

<sup>2849</sup> Pierre Larthomas recense différents types d'enchaînement des répliques et consacre une large part de son étude aux enchaînements lexicaux. Il opère une distinction entre la reprise à l'identique, c'est-à-dire la répétition d'un mot donnant lieu ou non à un développement de la part du partenaire de l'échange, et la reprise avec variation lexicale (polyptote, isolexisme), voir *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés* (1980), Troisième partie, « Chapitre III : l'enchaînement », Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2001, p. 249-277.

<sup>2850</sup> Le terme *jouer* a pris un sens différent, ce qui s'est traduit par un changement d'intonation. Pierre Larthomas note que les répétitions d'une réplique à l'autre permettent très souvent d'obtenir des « effets complexes de variété dans la monotonie », *ibid.*, p. 272.

<sup>2851</sup> *L'Exil*, p. 28.

<sup>2852</sup> *La Ville*, p. 723. Ce passage est reproduit à l'identique dans *Les Garçons*, p. 686.

jeu<sup>2853</sup> » avec son camarade. La question de l'abus de pouvoir, centrale dans la pièce de Montherlant, est intimement liée à celle des abus de langage, laquelle nous ramène à l'indétermination pernicieuse du mot *jeu*. L'abbé concède avoir parlé un peu vite de *jeu* mais à l'en croire, son intention est de protéger Sevrais. Un peu comme lorsque les grandes personnes, pour légitimer leur autorité et clore toute discussion, s'en tirent avec un *c'est pour ton bien*. Du haut de ses années d'expérience, l'abbé de Pradts banalise l'histoire d'amour entre les deux collégiens, oubliant qu'il a lui-même été adolescent.

Si elle est employée sur un ton moralisant et condescendant, la métaphore du jeu a toutes les chances de susciter l'exaspération des adolescents. Ces derniers y verront de la part de leurs aînés une manière de se donner bonne conscience. Par exemple, le discours *pédagogico-bien-pensant* que les adultes servent au héros de Salinger — Holden Caulfield, comme le héros de Montherlant, est exclu de son collège — file allègrement la métaphore du jeu. Leur intention est de faire comprendre à ce garçon révolté la nécessité de se plier aux sacro-saintes règles. Comme il fallait s'y attendre, le professeur à qui Holden raconte son entretien avec le directeur de Pencey adhère totalement au discours conformiste de ce dernier :

— Qu'est-ce qu'il vous a dit ?

— Ben... il a parlé de la Vie qui serait un jeu et tout. Et qu'il faut jouer selon les règles. Il a été plutôt gentil, je veux dire qu'il a pas sauté au plafond ni rien. Il répétait simplement des choses sur la Vie qui serait un jeu, vous voyez.

— La vie *est* un jeu, mon garçon. La vie *est* un jeu, mais on doit le jouer selon les règles.

— Oui, monsieur. Je le sais bien. Je sais.'

Un jeu, mon cul. Drôle de jeu. Si on est du côté où sont les cracks, alors oui, d'accord, je veux bien, c'est un jeu. Mais si on est de l'autre camp, celui des pauvres types, alors en quoi c'est un jeu ? C'est plus rien. Y a plus de jeu.<sup>2854</sup>

Pour le héros de *L'Attrape-cœurs*, comparer la vie à un jeu est un lieu commun dont les adultes usent et abusent dans l'intention d'imposer leur point de vue et d'esquiver le conflit. Notons que l'adolescent new-yorkais, moins à cheval sur la politesse que le collégien de *La Ville*, a préféré anticiper son exclusion et fuguer. Il n'empêche qu'Holden et Alban butent tous deux sur le mot *jeu*, pierre d'achoppement de leur dialogue avec les adultes. Le collège, un jeu ? Ça dépend pour qui, concluent chacun à leur manière le héros de Salinger et celui de

---

<sup>2853</sup> C'est ce que fait à l'Acte I, scène 3, l'abbé de Pradts lorsqu'il découvre à quand remonte l'association Sevrais/Souplier : « L'ABBÉ : Depuis le 14 janvier ! ... Et nous sommes à la fin de mars ! ... Eh bien, je vous fais mes compliments : vous avez bien caché votre jeu. / SEVRAIS : Nous n'avons pas caché notre jeu, monsieur l'abbé. C'est une question de tenue. », *La Ville*, p. 688.

<sup>2854</sup> Jerome David Salinger, *L'Attrape-cœurs* (1945), traduit de l'américain par Annie Saumont, Robert Laffont, « Pocket », 1986, p. 18.

Montherlant. Si Sevrans se garde de verser dans l'insolence, il n'est pas pour autant dupe du jeu tel que le conçoivent les adultes.

À cette incertitude définitionnelle, source de malentendus et de tensions, s'ajoute la connotation péjorative dont est souvent affublé le terme *jeu*. Jacques Henriot note en effet que ce mot est fréquemment associé au mensonge et à la trahison :

La conception du jeu est toujours vivace, qui met encore au premier plan des notions comme celles d'amusement et de duplicité : jouer, c'est ne rien faire qui pèse ni qui vaille ; c'est aussi dans bien des cas, mentir et tricher, jouer la comédie.<sup>2855</sup>

Le lien de synonymie que nous établissons entre *jouer* et *tricher* est d'ailleurs assez étonnant. Ces deux verbes seraient *a priori* plutôt des antonymes : *jouer* suppose de respecter les règles tandis que *tricher* revient à les enfreindre. Mais dans *jouer*, il y a aussi l'idée de jouer *avec* la règle et de la contourner, écart expliquant le regard soupçonneux que nous portons sur ceux qui, comme Montherlant, se présentent comme des joueurs. Le retour des mots *dupe*, *duper* et *duperie* dans l'œuvre montre d'ailleurs que l'écrivain n'envisage pas le jeu sans une bonne part de filouterie. Une certaine jouissance à l'idée de contempler la duperie généralisée qu'est le monde social transparaît même sous sa plume. « Dupé, c'est lui qui est dans son tort, plus que son dupeur<sup>2856</sup> », telle est l'une des deux moralités de l'apologue du petit samouraï parvenant à voler le sabre de son maître. Il y a indéniablement une jubilation à l'idée de jouer avec un mot lui-même associé au jeu et à la transgression. Un autre cas de polyptote autour du verbe *duper* atteste de la fascination de l'écrivain pour ceux qui parviennent à placer leur existence sous le signe de la duplicité. Il s'agit du passage des *Garçons* dans lequel l'abbé de Pradts revient sur les plaisirs que lui a procurés sa vie de « chrétien du dehors<sup>2857</sup> » :

Il avait ressenti maintes fois la satisfaction presque jubilante qu'éprouve un homme d'esprit à duper la société. Et dans quelles conditions l'avait-il dupée ! Les plus raffinées : faisant servir la puissance dupée à son profit !<sup>2858</sup>

Le double jeu du héros de Montherlant pourrait se rapprocher de la « comédie sacrilège<sup>2859</sup> » de l'abbé Cénabre si Bernanos ne condamnait pas sans ambages l'attitude de ce prêtre incroyant. Aux yeux de l'auteur de *L'Imposture*, roman publié en 1927, un tel comportement relève d'ailleurs moins de la duperie que de l'auto-duperie :

<sup>2855</sup> Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, op. cit., p. 40.

<sup>2856</sup> *Carnet XXI* (1932), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1023-1062, p. 1045.

<sup>2857</sup> *Les Garçons*, p. 582.

<sup>2858</sup> *Ibid.*, p. 835.

<sup>2859</sup> Georges Bernanos, *L'Imposture* (1927), Plon, 1955, p. 42.

L'hypocrite est avant tout un malheureux qui convient imprudemment de son attitude envers autrui avant d'avoir eu le courage de se définir soi-même exactement, car il répugne à se voir tel qu'il est ; il se cherche une sincérité, sacrifie à cette impossible gageure des avantages certains, et finit par se duper. Pour mentir utilement, avec efficacité et sécurité plénière, il faut connaître son mensonge et s'exercer à l'aimer.<sup>2860</sup>

Si les deux auteurs convoquent, comme il fallait s'y attendre, la métaphore théâtrale et ludique pour décrire les stratégies mises en œuvre par leur personnage, ils ne portent pas du tout le même regard sur l'imposture. La stratégie de Cénabre n'est pas aussi rôdée que celle de l'abbé de Pradts, maître du jeu jusqu'au bout. Le « personnage d'artifice et de fraude<sup>2861</sup> » que Cénabre s'est efforcé de composer finit par se désagréger. À la différence de Bernanos, chez qui la dénonciation de l'hypocrisie répond à une soif de sainteté, Montherlant refuse de porter un jugement moralisateur sur la propension de l'homme à duper son prochain. La nostalgie de l'enfance, nettement perceptible dans chacune des deux œuvres, atteste de cette divergence. Associée chez un auteur chrétien comme Bernanos à une forme de pureté<sup>2862</sup> et d'innocence, l'enfance est pour Montherlant l'âge d'or de l'affabulation et des cachotteries. Par exemple, Ferrante se souvient, non sans nostalgie, que le petit Pedro avait poussé l'espièglerie jusqu'à lui faire croire qu'il avait cassé le bel astrolabe dont il lui avait fait cadeau<sup>2863</sup>. Quant aux collégiens des *Garçons*, ils vivent dans une « cathédrale de mensonges<sup>2864</sup> » et multiplient les « confessions fantaisistes<sup>2865</sup> ».

Le rejet d'une conception angélique de l'enfance va de pair avec le refus de condamner de façon systématique les ruses et les mensonges du monde social. La feinte, qu'on a tendance à réprouver et à regarder d'un mauvais œil, n'est-elle pas valorisée dans le sport ? Le talent d'un torero ne se mesure-t-il pas à sa capacité à esquiver les cornes du taureau ? Pour Montherlant, l'*esquive* et la *feinte* — termes qui se sont retournés contre l'écrivain et qui ont alimenté sa réputation de collaborateur — font pleinement partie du jeu, qu'il soit sportif, tauromachique ou social. Il serait illusoire de faire de la trahison et de la dissimulation le côté obscur, la face cachée d'un jeu respirant à l'origine l'innocence et la gentillesse. Alvaro manque de tomber dans le piège tendu par Bernal, les adolescents du Parc sont trahis par de Pradts et le brave Auligny est pris dans la « souricière<sup>2866</sup> » de ses *amis* les indigènes. Le constat de l'universelle tromperie fournit à Montherlant le ressort même de ses

---

<sup>2860</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>2861</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>2862</sup> « Qu'importe ma vie ! Je veux seulement qu'elle reste jusqu'au bout fidèle à l'enfant que je fus. », peut-on lire dans *Les Grands cimetières sous la lune*, Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 404.

<sup>2863</sup> *La Reine morte*, p. 116.

<sup>2864</sup> *Les Garçons*, p. 505.

<sup>2865</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>2866</sup> *La Rose de sable*, p. 397.

pièces et de ses romans, regorgeant de dupeurs et de dupés en tous genres. « Partout l'on triche, partout l'on fait comme si<sup>2867</sup> », telle est la « véritable vérité<sup>2868</sup> » qui s'impose également à la jeune héroïne d'Audiberti. Dans *Le mal court*, les métaphores ludiques et théâtrales ne manquent pas pour retracer l'initiation d'Alarica aux roueries du monde. La princesse de Courtelande découvre que son mariage prévu avec le roi Parfait n'était qu'une « comédie<sup>2869</sup> » et qu'elle a servi d'appât. Elle comprend progressivement que « chaque bouche est un piège<sup>2870</sup> » et que la vie de jeune princesse en fleur qu'elle a menée jusqu'ici n'a été qu'une « feinte<sup>2871</sup> ». L'emploi du terme *feinte* n'est pas anodin, il nous rappelle que les crédules, les naïfs participent eux aussi, certes à leur insu, au jeu politique et social : ils en assurent la pérennité. À sa façon, la princesse ingénue était déjà *entrée dans le jeu* mais la « leçon de Realpolitik<sup>2872</sup> » que vient de lui infliger son entourage la décide à quitter le camp des dupés pour celui des dupeurs. L'héroïne d'Audiberti ne veut plus huiler la machine mais l'actionner, ce dont est par exemple totalement incapable le père du lieutenant de *La Rose de sable*. Ce brave mâconnais est passé maître dans l'art de se faire berner : « Les hommes comme Auligny sont un des rouages essentiels de la société. Ou plutôt ils sont l'huile de la machine. Grâce à eux, tout fonctionne à souhait.<sup>2873</sup> » L'huile de dupe, note avec humour le narrateur, est indispensable à la bonne marche de la machine sociale. Sans doute pourra-t-on déceler dans cette digression une allusion au fait que la propension des hommes à tomber dans les pièges qu'on leur tend sert aussi de matière première à l'écrivain.

Le lecteur remarquera non sans étonnement que dans l'œuvre de Montherlant le plaisir du dupé n'a parfois rien à envier à celui du dupeur. Les héros vaincus et trahis sont loin d'être systématiquement présentés comme de pauvres victimes sans défense. « Mon horreur des

<sup>2867</sup> « ALARICA : Ainsi, partout l'on triche, partout l'on fait comme si... C'est insupportable. C'est horrible. », Jacques Audiberti, *Le mal court* (1948), Gallimard, « Folio théâtre », 1996, p. 91.

<sup>2868</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>2869</sup> Le grand Roi d'Occident à qui Alarica était promise lui révèle le pot-aux-roses au cours du deuxième acte. « PARFAIT : Alarica ! Alarica ! (*Il montre le cardinal.*) Notre mariage, pardon ! pardon ! pardon ! notre mariage ne fut manigancé par le cardinal qu'afin de chatouiller, d'accélérer la conclusion de notre accord avec l'Espagne. Dès le commencement, c'était une comédie. Voilà la vérité ! », *ibid.*, p. 71.

<sup>2870</sup> « ALARICA : Il s'agit bien du trône, du bougre, du valaque ! C'est au mensonge, c'est au mal que jamais je ne me ferai. Rien ne tient. Rien ne vaut. Chaque bouche est un piège. Tous les bras se cassent en deux dès qu'on les touche. (*À la gouvernante.*) On a même truqué les roues de ma voiture. », *ibid.*, p. 94.

<sup>2871</sup> « ALARICA : N'ayant jamais menti, j'ai sans trêve menti. J'ai respiré le mensonge, sué le mensonge, marché, chanté le mensonge. Toute ma vie ne fut qu'une feinte. [...] », *ibid.*, p. 102.

<sup>2872</sup> « La leçon de Realpolitik que lui a administrée le cardinal n'est pas perdue. Son jeune et cruel savoir la qualifie pour exercer le pouvoir. Puisque le mal, le mensonge sont omniprésents et contagieux, puisqu'il fait des dupeurs et des dupés, des forts et des faibles, Alarica décide d'être des premiers et de se salir les mains. », Jeanyves Guérin, Préface (1996), *ibid.*, p. 7-29, p. 17.

<sup>2873</sup> *La Rose de sable*, p. 37.

dupes n'a d'égale que mon espèce d'amour pour elles. Les dupes m'excitent<sup>2874</sup> », écrit en 1936 l'auteur des *Carnets*. Si le texte des « Chenilles » est aussi déroutant, c'est qu'on y perçoit de la part de l'auteur une surenchère dans le *fair play* et dans la passivité, liée en partie à la jubilation de se savoir vaincu. Comme si l'urine déversée sur les chenilles visait moins à les noyer qu'à leur « donn[er] leur chance<sup>2875</sup> », en leur permettant de démontrer leur supériorité. Certains héros de Montherlant se flattent même d'être trahis par leur entourage. Pour le héros du *Maître de Santiago*, faire « le mauvais marché<sup>2876</sup> » revient à affirmer son mépris pour les contingences matérielles. Conscient d'appartenir à la race des dupes, Alvaro accepte la défaite de bonne grâce. Sa sublime indifférence et sa passivité résignée le rapprochent par certains côtés de Don Fabrizio, le héros du *Guépard*. En décidant de marier son neveu à la belle Angelica, dont le grand-père ne savait ni lire ni écrire, le prince de Salina porte un coup fatal à sa propre caste. L'aristocratie déclinante qu'il incarne est une cible toute désignée pour la classe montante que représente don Calogero, le père d'Angelica. Pour cet homme pragmatique, la noblesse est constituée « d'hommes-moutons, qui n'exist[ai]ent que pour abandonner la laine de leurs biens à la tonte de ses ciseaux et leur nom, illuminé d'un inexplicable prestige, à sa fille<sup>2877</sup> ». À l'instar de Ferrante, le héros de Lampedusa voit l'abîme mais il y va, conscient que son « acte est pis qu'inutile, nuisible.<sup>2878</sup> »

---

<sup>2874</sup> *Carnet XXX* (1936), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 1177-1194, p. 1194.

<sup>2875</sup> « Les Chenilles », p. 952.

<sup>2876</sup> *Le Maître de Santiago*, p. 502.

<sup>2877</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard* (1958), Éditions du Seuil, 2007, p. 157.

<sup>2878</sup> *La Reine morte*, p. 30.

### 10.3. DU CÔTÉ DE LA RÉCEPTION : LES PIÈGES D'UNE APPROCHE LUDIQUE DE L'ŒUVRE

#### 10.3.1. De la connivence à la défiance : un écrivain accusé de cacher son jeu

La connaissance partagée du piège dans lequel s'apprêtent à tomber des personnages inexpérimentés, crédules ou tout simplement blasés, instaure une relation de connivence entre Montherlant et son lecteur. L'aveuglement — celui d'Alvaro, de Malatesta, de Cisneros, de l'adolescent exalté de *L'Exil* et du petit retraité de *Brocéliande* — est un thème que le dramaturge n'a de cesse de décliner. De même, le choix de l'épistolaire, genre tombé en désuétude dans les années trente<sup>2879</sup>, place d'emblée le lecteur dans la position de voyeur et en fait le complice de Costals. Le lecteur appartient au petit cercle d'initiés pouvant se gausser de la naïveté des admiratrices du héros-scripteur. Mais ce lien de connivence est mis à mal par la crainte que nous pouvons éprouver à l'idée d'être nous aussi piégée par l'auteur, manifestement expert en duperie. De peur d'être le dindon (le *dandillot* ?) de la farce, le lecteur, surtout depuis la publication de la biographie de Sipriot et de la *Correspondance* avec Peyrefitte, tient à rester sur ses gardes. L'image de la « souricière<sup>2880</sup> » dans *La Rose de sable*, celle de la « corbeille de reptiles<sup>2881</sup> » dans *Le Cardinal d'Espagne* et celle du « guêpier<sup>2882</sup> » dans *Le Démon du bien* ne pourront qu'aiguiser sa défiance. Comment ne pas y voir un avertissement détourné à l'adresse d'un lecteur s'aventurant lui aussi en terrain miné ? Bien qu'elle ne brille guère par son originalité, l'analogie entre la Cour et le jeu d'échecs, puisant ses origines dans le monde médiéval<sup>2883</sup>, prendra pour le lecteur de Montherlant une résonance particulière :

---

<sup>2879</sup> Dans *Les Garçons*, il est fait allusion aux romans épistolaires de Marcel Prévost, lesquels ne sont déjà plus à la mode à la veille de la Première Guerre mondiale. Conformément à sa caste, Mlle de Guernon-Robiquet est un peu en retard sur son époque et continue d'y faire allusion : « Elle appelait les jeunes filles des 'Françoise' à cause des *Lettres à Françoise jeune fille*, du maître Marcel Prévost, apparemment son bréviaire comme les *Lettres à Françoise mariée* avaient été celui de Mme de Bricoules. Mais elle était en retard d'un an, avec cette Lorraine : personne à Paris n'appelait plus les jeunes filles des Françoise. », *Les Garçons*, p. 768.

<sup>2880</sup> *La Rose de sable*, p. 397.

<sup>2881</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1113.

<sup>2882</sup> *Le Démon du bien*, p. 1255.

<sup>2883</sup> Revenant sur les origines de la métaphore politique et morale du jeu d'échecs, Amandine Mussou mentionne le texte fondateur de Jacques de Cessoles, recueil d'*exempla* datant du XIII<sup>e</sup> siècle intitulé *Liber de moribus hominum*, voir « La Cité idéale selon Jacques de Cessoles. Les échecs, instruments d'une propagande royale » dans *Le jeu d'échecs comme représentation : univers clos ou reflet du monde ?*, Actes de l'ENS, sous la direction d'Amandine Mussou et Sarah Troche, Éditions rue d'ULM, 2009, p. 28.

CARDONA : [...] À la cour, si on se tient à l'écart des intrigues, on est en danger parce qu'on est seul ; si on s'y mêle, on est en danger parce qu'elles vous lient. Si on lève la tête, on est écrasé ; si on la baisse, on est méprisé. Qui sert mal est puni par le prince ; qui sert bien est puni par l'envie. Il y a là tout un jeu où je suis vaincu d'avance. Je m'y vois déjà comme le roi sur l'échiquier, quand il est mat, coincé par toutes les pièces adverses.<sup>2884</sup>

À défaut de se reconnaître dans les propos de Cardona, le lecteur pourra y lire un autoportrait de l'écrivain en forme d'autojustification. À l'image du capitaine commandant la garde de Cisneros, l'auteur sait qu'il est « vaincu d'avance », pris au piège de l'image publique qu'il s'est forgée. Sa posture d'écrivain « à l'écart », « au-dessus de la mêlée<sup>2885</sup> », lui a valu les sarcasmes de ses contemporains, qui ont tourné en dérision son indifférence altière. Et lorsqu'il a eu le malheur de *s'en mêler*, sous l'Occupation, on lui a reproché son opportunisme et sa lâcheté. La lecture que nous proposons de ces lignes écrites en 1960 bascule peut-être un peu dans la surinterprétation. Mais l'auteur lui-même nous invite à traquer le double sens de nombreux passages. À voir les mêmes formules passer de bouche en bouche et circuler d'une œuvre à l'autre, on en vient à attribuer les propos des personnages à leur créateur. Si les paroles d'un protagoniste se retrouvent presque à l'identique dans l'une des pages des *Carnets*, pourquoi ne pas considérer Alban, Costals et Ferrante comme des porte-parole de l'auteur ? On conviendra aisément que ce type de glissement a donné lieu à des recoupements hâtifs. Au début de la préface qu'il consacre à *La Mort qui fait le trottoir*, en 1972, Gabriel Matzneff, déplorant l'image stéréotypée dans laquelle est enfermé l'auteur, constate que ce dernier reste « prisonnier du 'en prison pour médiocrité !'<sup>2886</sup> » proféré par l'un de ses héros. Si regrettable soit-il, ce genre d'amalgame n'en reste pas moins pour le lecteur un réflexe défensif destiné à clarifier son rapport à l'œuvre et à l'auteur, au risque de sombrer dans la simplification.

Tout comme les déplacements énonciatifs, la loi de réversibilité entre les dupeurs et les dupés à laquelle se soumettent les personnages éveille les soupçons du lecteur. Elle tend même à alimenter ses jugements dépréciatifs sur l'écrivain. Là encore, il est dangereux mais tentant de mettre la versatilité des héros sur le compte de la propre versatilité de l'auteur. Il est indéniable que l'inversion des rôles, procédé attendu dans une comédie ou dans un

---

<sup>2884</sup> *Le Cardinal d'Espagne*, p. 1121.

<sup>2885</sup> On sait que Montherlant, en 1925, s'est très librement approprié le titre du texte de Romain Rolland publié en 1914 pour développer sa théorie de l'équivalence, voir « Syncrétisme et alternance » (1926), p. 235-245.

<sup>2886</sup> « [...] de même que Nietzsche a longtemps été enfermé dans les clichés du 'surhomme', de la 'volonté de puissance' et de la 'mort de Dieu', de même Montherlant est prisonnier du 'en prison pour médiocrité !' de *La Reine morte*. », Préface de Gabriel Matzneff, *La Mort qui fait le trottoir* (Don Juan), Gallimard, « Folio », 1972, p. 7-17, p. 8.



vaudeville<sup>2887</sup>, répond chez Montherlant moins à une visée comique qu'au désir d'illustrer sa théorie de l'*alternance*. Sans pour autant renier l'héritage de Molière et de la « comédie classique<sup>2888</sup> », l'auteur ne tient pas à faire du couple dupeur-dupé un ressort comique systématique. Le fait que l'abbé de Pradts se retrouve finalement sur le banc des accusés, dans la même position que le collégien qu'il vient de faire renvoyer, ne suscite en aucun cas le rire ou la moquerie. Dans *Les Jeunes Filles*, on peine parfois à démêler qui de Costals ou de ses admiratrices se fait réellement duper. Les oies blanches et les femmes faciles peuvent se muer en fines stratèges et en harpies redoutables. Quant à Malatesta, prétendu maître en perfidies, il se retrouve « en cage<sup>2889</sup> », pris au piège du Pape Paul II. Le plaisir manifeste avec lequel l'auteur multiplie les retournements de situation et fait voler en éclats les barrières entre les forts et les faibles tendrait plutôt à *noircir* son image. Quelle fiabilité accorder à un écrivain se délectant de l'inconstance et de l'incohérence des sentiments et des actes ? Notre fâcheuse habitude de lecteur à vouloir cerner l'auteur dans l'optique, il faut bien l'avouer, de le juger, aboutit à des raccourcis fâcheux. En entendant Alvar Goncalves dire que « sous la plume de Don Edouardo, la contre-vérité devient un véritable bonbon pour l'esprit<sup>2890</sup> », rares sont ceux — et nous nous incluons dans ce groupe — qui n'auront pas en tête l'image de l'écrivain s'affairant à piéger son lecteur.

Le fait que l'écrivain ait sans cesse frôlé l'autobiographie a sans aucun doute joué en sa défaveur. Faute de pouvoir lire les confessions de l'écrivain, nous nous rabattons sur ses carnets, ses pièces et ses romans avec la ferme intention d'y dénicher des confidences codées, des indices de sa vie tumultueuse. Il faut dire que l'auteur, plus ou moins consciemment, nous assigne ce rôle de détective. Les jeux autobiographiques auxquels il s'adonne<sup>2891</sup>, les transpositions romanesques et théâtrales d'épisodes vécus dans sa jeunesse<sup>2892</sup>, ses incursions

---

<sup>2887</sup> Prenant, entre autres, l'exemple du barbon de *L'École des femmes*, lequel tombe toujours dans ses propres pièges, Henri Bergson a montré que bon nombre de comédies reposent sur le schéma du dupeur-dupé ou du voleur-volé : « Souvent on nous présentera un personnage qui prépare les filets où il viendra lui-même se faire prendre. L'histoire du persécuteur victime de sa persécution, du dupeur dupé, fait le fond de bien des comédies. », *Le Rire, Essai sur la signification du comique* (1940), Quadrige/Presses Universitaires de France, 2002, p. 72.

<sup>2888</sup> C'est l'expression qu'emploie l'auteur du *Démon du Bien* à propos de la scène que Costals vient de jouer à Mme Dandillot, p. 1292.

<sup>2889</sup> *Malatesta*, p. 379.

<sup>2890</sup> *La Reine morte*, p. 129.

<sup>2891</sup> Dès la première phrase du premier chapitre de la biographie qu'il consacre à Montherlant, Pierre Sipriot rappelle que l'écrivain « a truqué la date de son incorporation, celle de sa naissance et son lieu d'affectation », *Montherlant sans masque*, tome I, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2892</sup> Nous avons déjà montré en quoi les coupures de journaux placées à la fin des *Bestiaires* cultivaient le malentendu entre l'auteur et le jeune torero de son roman, p. 582-583.

peu discrètes dans ses récits<sup>2893</sup> concourent à faire de la lecture de son œuvre un véritable jeu de piste. L'écrivain attise la curiosité de ses lecteurs en frisant la confidence et en pointant ce qu'il se refuse à partager avec eux. Ce goût pour la rétention ne concerne pas seulement les informations ayant trait à la vie privée de l'écrivain, il affecte toute son œuvre. À l'instar des bustes mutilés qu'il collectionne, les écrits de Montherlant sont censurés, ramassés, écourtés. Dès 1930, l'auteur des *Carnets* annonce au lecteur de *La Rose de sable*, roman qui ne paraîtra dans son intégralité qu'en 1967, qu'il y a « supprim[é] beaucoup de plaisanteries, sachant qu'une démocratie s'offense des plaisanteries.<sup>2894</sup> » L'écrivain joue indubitablement sur la frustration de son lecteur. Mais plus globalement, l'œuvre de Montherlant est travaillée par ce que Claude Coste nomme un « imaginaire de la réduction<sup>2895</sup> », perceptible dans les retouches constantes que l'écrivain apporte à ses textes. Le travail du dramaturge ne s'arrête pas à l'écriture d'une pièce, il se doit de la condenser et de la dégraisser sans pitié :

Loin d'être l'ennemi des coupures, je les approuve, j'en redemande, j'en propose de nouvelles ; je tiens qu'un tiers de la vie d'un auteur dramatique doit se passer à écrire des pièces, et les deux tiers restants à y faire des coupures : plus on en enlève, plus c'est bien.<sup>2896</sup>

Quand ils ne sont pas caviardés, les textes de Montherlant se cachent dans les tiroirs durant de longues années — c'est le cas de *La Rose de sable* et de *Moustique* — ou restent tout bonnement à l'état d'ébauche, comme *Les Crétois*<sup>2897</sup>. Ne subsistent de ce projet qu'une centaine de vers recueillis, en 1934, dans *Encore un instant de bonheur* et un poème dramatique, publié en 1936 et joué en 1938<sup>2898</sup>. Le lecteur devra se contenter d'un maigre « Fragment de *Don Fadrique*<sup>2899</sup> ». Cette pièce, que l'auteur dit avoir commencée et abandonnée en 1929<sup>2900</sup>, devait initialement s'insérer dans le cycle des *Crétois*.

<sup>2893</sup> Au début de son avant-dernier roman, publié en 1963, le narrateur, ressemblant étrangement à l'auteur, ne manque pas de rappeler qu'il est, comme son héros, guetté par la mort : « Il s'appelait Celestino Murcilla, était de Madrid, réfugié en France depuis vingt ans, à cause de sa participation active à la guerre civile. [...] Il ne faisait rien, ou plutôt nous verrons ce qu'il faisait au chapitre suivant, si nous sommes encore en vie pour l'écrire. » *Le Chaos et la nuit*, p. 864.

<sup>2894</sup> *Carnet XIX* (1930-1931), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 973-995, p. 978.

<sup>2895</sup> Claude Coste, « Quelques remarques sur la réécriture : *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* et *Garder tout en composant tout* », colloque *L'imaginaire de Montherlant : figures et formes*, organisé par Patrick Brunel, du 22 au 24 novembre 2012 à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, Actes à paraître.

<sup>2896</sup> « Souvenirs sur la création de *La Reine morte* » (1966), *op. cit.*, p. 200-204, p. 201.

<sup>2897</sup> C'est sur le « Chant de Minos », classé dans les « Poèmes d'inspiration africaine », que s'ouvre le recueil *Encore un instant de bonheur*, p. 677-682.

<sup>2898</sup> Il s'agit du sous-titre générique de *Pasiphaé*, p. 67.

<sup>2899</sup> « Fragment de *Don Fadrique* » écrit en 1929 et recueilli dans « La Grande tentation », *Service inutile*, p. 623-625.

<sup>2900</sup> L'auteur mentionne l'abandon de ce drame en quatre actes dans la Postface du *Maître de Santiago*, p. 521-524, p. 521.

L'auteur désigne souvent avec insistance ce qu'il a décidé de passer sous silence. Cette habitude vire parfois à la fausse pudeur et au cabotinage. C'est l'un des reproches que Marguerite Yourcenar formule à l'encontre de l'auteur des *Garçons* dans *Les Yeux ouverts*, série d'entretiens publiée en 1980. L'écrivain confie à Matthieu Galey qu'elle a été gênée par cette autocensure exhibée, « ces coupures sur lesquelles l'auteur attire lui-même l'attention en les signalant en marge.<sup>2901</sup> » Non moins sensible que Montherlant à la beauté mutilée de la statuaire antique, l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* se défie des retranchements textuels pratiqués par son aîné :

Ou ce qu'il avait écrit était beau et valable, et alors il devait le garder, sans s'arrêter aux craintes, aux pudeurs, qu'elles fussent patriotiques ou sexuelles ; ou ces morceaux étaient sans valeur, et alors pourquoi en signaler l'absence ? Rien de plus émouvant qu'un écrit mutilé par le temps, auquel manquent çà et là des pages sur lesquelles on peut rêver, mais on ne produit pas à volonté de tels effets.<sup>2902</sup>

Parce qu'elles sont trop calculées, trop visibles, ces coupures risquent de porter atteinte à l'authenticité d'un récit par ailleurs fort touchant. Entre dans cette propension à la dissimulation une part de ruse, dictée par le désir de séduire et d'irriter le lecteur. La « coupure<sup>2903</sup> » d'électricité qui plonge dans l'obscurité les héros de *Demain il fera jour*, pièce dont l'intrigue se déroule sous l'Occupation, est probablement un clin d'œil à ce goût pour l'autocensure. L'écrivain n'hésite pas non plus à nous signaler que dans sa jeunesse, il a noirci de son « écriture minuscule<sup>2904</sup> » « quatre ou cinq milles pages<sup>2905</sup> », dont nous ne lirons pas une ligne :

De 1907 à 1922, c'est-à-dire d'onze à vingt-six ans, j'ai tenu un journal intime très détaillé de ma vie dans ce qu'elle avait d'important pour moi, qui ne cessa jamais d'être mes préoccupations sentimentales ou sensuelles.<sup>2906</sup>

La partie de cache-cache à laquelle l'écrivain convie son lecteur fait naître chez ce dernier un mélange de frustration et de jubilation, preuve que le rôle de dupé procure à celui qui accepte de l'endosser un plaisir certain.

En s'autocensurant de manière explicite, l'auteur attise le désir de celui qui le lit. « Je m'arrête, n'en voulant pas dire trop<sup>2907</sup> », précise-t-il au début de *Mais aimons-nous ceux que*

---

<sup>2901</sup> Marguerite Yourcenar, « Des écrivains et des sages », *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, *op. cit.*, p. 250-260, p. 252.

<sup>2902</sup> *Ibid.*

<sup>2903</sup> Cette coupure d'électricité survient au début du troisième acte et la lumière ne se rallume qu'à la toute fin de la pièce, au moment où un messenger, tout droit sorti d'une tragédie, vient annoncer la mort de Gillou, *Demain il fera jour*, p. 587-590.

<sup>2904</sup> *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 41.

<sup>2905</sup> *Ibid.*

<sup>2906</sup> *Ibid.*

*nous aimons ?*. Tout en veillant à ne pas effeuiller ce qu'il tient à garder secret, il relance sa parole à deux reprises : « Je dirais toutefois<sup>2908</sup> », « Encore un mot<sup>2909</sup> ». Ce jeu du *jusqu'où on peut aller* repose un peu sur le même principe que la course en voiture de *La Fureur de vivre*<sup>2910</sup>. À ceci près que notre auteur, contrairement aux adolescents frénétiques du film de Nicholas Ray, assure ses arrières et s'arrête toujours avant le précipice. Si l'on garde à l'esprit ce jeu du cacher-montrer que l'écrivain se plaît à pointer du doigt, certaines formules, certains passages vont inévitablement revêtir un double sens. Par exemple, le « Il ne se livre que pour se reprendre<sup>2911</sup> », censé renvoyer au monarque fuyant de *La Reine morte*, ressemble fort à un autoportrait à la troisième personne. Quant aux jeux de déclinaison sur l'expression *cacher son jeu* dans *La Ville* et dans *Les Garçons*, ils sont loin d'être gratuits. Ces deux œuvres, dont l'auteur souligne la dimension sinon autobiographique du moins très personnelle<sup>2912</sup>, abordent un épisode délicat et brûlant, difficile à dévoiler sans une certaine réticence. Cette réserve, son héros se la voit reprochée par son entourage, qui voudrait en savoir plus sur sa relation avec Serge :

L'ABBÉ : Depuis le 14 janvier ! ... Et nous sommes à la fin de mars ! ... Eh bien, je vous fais mes compliments : vous avez bien caché votre jeu.

SEVRAIS : Nous n'avons pas caché notre jeu, monsieur l'abbé. C'est une question de tenue.<sup>2913</sup>

L'argument avancé par le collégien pour justifier sa discrétion autorise un double niveau de lecture. Si *La Ville* est le fruit d'une longue maturation<sup>2914</sup> et si l'auteur multiplie les précautions pour aborder un sujet sulfureux, c'est bien pour ne pas déroger à la bienséance et à la pudeur auxquelles il se dit attaché. En bref, c'est à ses yeux une *question de tenue*. Tout comme l'abbé de Pradts, la mère intrusive des *Garçons* reproche à l'adolescent de *cacher son jeu* : une première fois lorsqu'elle voit son fils fuir ses caresses<sup>2915</sup> et une seconde lorsqu'elle apprend qu'il a pris un fiacre avec un autre élève du Parc<sup>2916</sup>.

---

<sup>2907</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>2908</sup> *Ibid.*

<sup>2909</sup> *Ibid.*

<sup>2910</sup> Nicholas Ray, *La Fureur de vivre* (1955).

<sup>2911</sup> « En relisant *La Reine morte* », p. 195.

<sup>2912</sup> Il est vrai que l'auteur rechigne à parler d'*autobiographie* à propos des *Garçons*. Il tient à mettre en avant le rôle de l'imagination dans la transfiguration du vécu : « \*\* Entendons-nous sur 'autobiographique' et sur 'souvenirs'. Comment un auteur de fictions forme-t-il ses personnages ? Comme un arbre forme ses ramures. Il y a bien au départ un germe. Mais à l'extrémité les ramures n'ont plus nulle ressemblance avec le germe. », *Les Garçons*, p. 437.

<sup>2913</sup> *La Ville*, p. 688.

<sup>2914</sup> Au tout début de la postface de *La Ville*, le dramaturge présente sa pièce comme « le plus anciennement conçu de [s]es ouvrages » et dit en avoir commencé la rédaction en 1913, lorsqu'il n'avait que dix-sept ans, *ibid.*, p. 741-760, p. 741.

<sup>2915</sup> « Avec ça que tu ne les aimes pas, les caresses ! Seulement, ça dépend avec qui. Tu caches ton jeu, c'est tout. Et puis, tu sais, tu me fais suer, avec tes bravades. Tu verras ça, un jour ! Je saurai bien te mater. Et puis,

### 10.3.2. Demi-vérité plutôt que double jeu : un défi aux lectures à clé et aux interprétations démasquantes

Si l'expression *cacher son jeu* est une métaphore bien commode pour souligner les ruses de l'écrivain, elle occulte ce qui échappe à son contrôle. On ne peut se résoudre à faire de son inclination à la dissimulation une manœuvre sournoise, un stratagème machiavélique. Pour les mêmes raisons, la métaphore du *double jeu* ne nous satisfait pas non plus complètement. Certes, elle a le mérite d'attirer l'attention du lecteur sur les phrases à double sens qui émaillent l'œuvre. Tout en choisissant d'intituler « Esprit de légèreté et esthétique du 'double jeu'<sup>2917</sup> » l'article qu'il consacre en 2006 à Montherlant, Patrick Brunel prend soin de redéfinir précisément le sens qu'il entend donner à cette expression. Conscient que l'esthétique ludique de Montherlant est à l'origine de bien des critiques et des malentendus, il tient à montrer que le *double jeu* de l'écrivain consiste sans doute moins « à porter un masque [...] et à faire de ses lecteurs des dupes » qu'à « créer des œuvres où la part d'équivocité soit grande.<sup>2918</sup> » Si nous préférons ne pas abuser de la métaphore du *double jeu*, c'est qu'elle revient toujours à condamner, même avec un brin d'admiration, une forme de malice ou d'imposture. Ne réduisons pas ces considérations à un simple ergotage sémantique. Ce n'est qu'en se défiant de certains mots et de certains jugements qu'on pourra renouveler l'approche de l'œuvre.

Le terme savoureux de « demi-vérité<sup>2919</sup> », que nous reprenons à l'auteur, nous paraît en cela plus distancié et donc plus pertinent que celui de *double jeu*. Et si nous envisagions en effet l'œuvre de Montherlant sous l'angle de la *moitié* plutôt que sous celui du *double* ? Non sans humour, l'auteur a tendance à taquiner le lecteur-détective ou le lecteur-censeur, obnubilé par ce qui se cache entre les lignes. Mais cette manière qu'a Montherlant de privilégier la partie, la moitié au détriment du tout n'est pas toujours à concevoir comme une stratégie consciente et planifiée de bout en bout. L'emploi fréquent des locutions adverbiales à *mi*, à *demi*, à *moitié* et des mots composés à partir de l'adjectif *demi* est-il vraiment

---

enlève tes mains de tes poches pendant que je t'attrape. C'est vrai, ça vaut quand même mieux que de mettre la main dans la poche de son voisin... », *Les Garçons*, p. 486.

<sup>2916</sup> Vexée de ne pas avoir eu vent de la promenade de son fils en fiacre, la comtesse laisse entendre qu'elle en sait long sur ses amourettes : « — Ne crâne pas, parce que, tu sais, si je voulais ... Oui, tu as tous les vices. Dépravé, crâneur, cachant ton jeu, plaidant le faux pour savoir le vrai, sans affectation aucune pour moi, me fourrant dedans, et puis lâche, oui, lâche... », *ibid.*, p. 561-562.

<sup>2917</sup> Patrick Brunel, « 'Esprit de légèreté' et esthétique du 'double jeu' chez Montherlant », *La Pensée du paradoxe, Approches du Romantisme, Hommage à Michel Crouzet, op. cit.*, p. 379-406.

<sup>2918</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>2919</sup> *Les Garçons*, p. 612. Voir aussi *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 201.

calculé ? À défaut d'être féru de psychanalyse, l'auteur n'en a pas moins un inconscient. Certaines de ces expressions, sans lien direct avec la question de l'aveu, peuvent paraître anodines mais leur récurrence mérite d'être interrogée. On pense à la « mi-temps<sup>2920</sup> » à laquelle est comparée l'entre-deux-guerres dans *L'Équinoxe de septembre*, à la « demi-gêne<sup>2921</sup> » dans laquelle vivote la jeune antiquaire de *Celles qu'on prend dans ses bras* et aux « trois [maîtresses] et demie<sup>2922</sup> » de Ravier. Cette liste pourrait être complétée par le « demi-raté<sup>2923</sup> » de *Tous feux éteints*, les « demi-vieux<sup>2924</sup> » envoyés au front dans *L'Équinoxe de septembre*, le « demi-fou<sup>2925</sup> » d'*Un assassin est mon maître* ou encore la « demi-vierge<sup>2926</sup> » du *Démon du bien*. Marguerite Yourcenar avait senti cette prédilection de l'auteur pour l'entre-deux, elle qui s'était écriée à propos de l'abbé de Pradts : « Cet homme est un demi-diable.<sup>2927</sup> » Le demi-diable, qui joue avec le feu, la demi-vierge, louvoyant entre insolence et bienséance et le demi-fou, dont le comportement frise si souvent la normalité, ont ceci en commun qu'ils échappent aux étiquettes.

Parce qu'il renvoie à ce qui est trouble, incernable, le mot *demi* se retrouve fréquemment sous la plume de Montherlant lorsque se pose la question de la confiance et de la sincérité. Le titre de l'un des « poèmes d'inspiration française<sup>2928</sup> » d'*Encore un instant de bonheur* est « Ce qu'il murmure dans un demi-sommeil<sup>2929</sup> ». L'amour et la tendresse ne

<sup>2920</sup> « La *mi-temps* de vingt années touchait à sa fin. La mobilisation générale allemande devait être décrétée à deux heures, si la Tchécoslovaquie n'avait pas dit oui. », *L'Équinoxe de septembre*, p. 826.

<sup>2921</sup> « RAVIER : [...] Vous vivez dans une demi-gêne, c'est de votre bouche que je le sais. Moi, je vis dans l'opulence. Il serait simplement odieux que, de temps en temps... », *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 615.

<sup>2922</sup> « MADEMOISELLE ANDRIOT : [...] Combien avez-vous de maîtresses en ce moment ?/ RAVIER : Mettons trois et demie. Mais vous le savez bien. », *ibid.*, p. 620.

<sup>2923</sup> « Épitaphe : Ci-gît/ Qui fût un demi-raté/ Il a connu les posters/ Plus que la postérité. », *Tous feux éteints* (*Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*), *op. cit.*, p. 141. Connaissant le goût de l'écrivain pour les jeux polyptotiques scabreux, on pourra attribuer au mot *posters* le double sens d'affiches et de postérieurs.

<sup>2924</sup> « Il y a les demi-vieux, les yeux éteints par la fatigue. », *L'Équinoxe de septembre*, p. 822.

<sup>2925</sup> Lors de son entretien avec Alain-Michel Grand, le 3 mai 1971, Montherlant emploie les expressions « demi-fous » et « demi-folles » pour parler d'Exupère, de Mlle Andriot, d'Andrée Hacquebaut, de Thérèse Pantevin et de Jeanne la folle, « Une interview sur *Un assassin est mon maître* », *La Marée du soir*, p. 126-140, p. 130.

<sup>2926</sup> Au début du troisième volume des *Jeunes Filles*, Costals, se remémorant les étapes de sa liaison avec Solange, se souvient du « jour où il l'avait rendue demi-vierge (25 mai), et [du] jour où il l'avait rendue femme (24 juin) [...] ». *Le Démon du bien*, p. 1245. On précisera que l'expression *demi-vierge* est, à l'époque où se déroule le roman, dans l'air du temps. C'est le titre que Marcel Prévost donne à l'un de ses récits — sans doute le plus célèbre — publié en 1894.

<sup>2927</sup> « Notes postérieures à la création », *La Ville*, p. 832. L'expression *demi-diable* utilisée par Marguerite Yourcenar inspire d'ailleurs au dramaturge d'autres expressions composées sur le même modèle : « Demi-diable, de Pradts ? Soit. Et l'autre demie ? Demi-ange ? Demi-saint ? Peut-être demi-homme, mais ça aurait l'air méchant. » Dans sa communication intitulée « L'imaginaire démoniaque de Montherlant », Patrick Brunel relie la dilection de Montherlant pour les diables et les démons au désir de montrer l'envers du décor, la part d'inhumanité constitutive de toute humanité, colloque *L'imaginaire de Montherlant : figures et formes*, organisé par Patrick Brunel, du 22 au 24 novembre 2012 à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, actes à paraître.

<sup>2928</sup> *Encore un instant de bonheur*, p. 703-733.

<sup>2929</sup> « Ce qu'il murmure dans un demi-sommeil », *ibid.*, p. 729-731.

peuvent s'avouer que dans la pénombre, à demi-mot, lorsque se sont estompées les frontières entre rêve et réalité. Les derniers vers du poème, écrits au futur, annoncent le retour inéluctable aux tensions et aux non-dits :

Mais non ! Quand le matin fraîchira sous tes draps,  
Tu ouvriras les yeux et tu retrouveras  
ma passion sans joie,  
comme un aigle à l'œil rond sur le bord de ton lit.  
Et détournant la tête, et étouffant un cri,  
Tu te renfonceras  
Dans l'aire, avec tes choses impunies.<sup>2930</sup>

L'état de « demi-sommeil » dans lequel se trouve le poète met à mal l'opposition entre vérité et mensonge, à l'instar des « demi-confessions<sup>2931</sup> » dont se délectent les pensionnaires du Parc. Le terme de *demi-vérité*, auquel nous avons déjà fait allusion, est effectivement concurrencé dans *Les Garçons* par celui de *demi-confession*, symptomatique du désir des collégiens de garder une part de secret. « Je ne me confesse qu'à moitié. Ça ne les regarde pas, ce que je fais, les curés<sup>2932</sup> », confie Bonbon à Serge. Le lecteur apprend dans la préface du roman que le prêtre incroyant « 'à cent pour cent'<sup>2933</sup> » dont Montherlant dit s'être inspiré pour créer le personnage de l'abbé de Pradts « s'en était ouvert à demi-mot à une personne, qui n'avait pu résister au plaisir sordide de divulguer un secret aussi rare.<sup>2934</sup> » La locution à *demi-mot*, qui trouvera un écho dans les mots *demi-confession* et *demi-vérité*, annonce au lecteur l'éthique du secret dont se réclament l'auteur et ses personnages.

S'écartant de la logique doxique qui voudrait que le *demi* s'oppose au *double*, l'auteur montre en quoi le silence et le mensonge par omission viennent au contraire intensifier le *plaisir* : « Un plaisir dont on ne peut parler n'est qu'un demi-plaisir, pense le commun. Un demi-plaisir ou un plaisir double ?<sup>2935</sup> » Sans avoir pour autant l'esprit mal placé, le lecteur d'aujourd'hui pourra difficilement ne pas interpréter ce fragment des *Carnets* écrit en 1930 à la lumière des lettres envoyées à Peyrefitte. Le lecteur, qui cherche à lire entre les lignes, se demande s'il ne tombe pas en même temps dans un guet-apens en s'enferrant dans une lecture sexuelle de l'œuvre. Les révélations posthumes concernant la sexualité de l'écrivain et l'équivocité cultivée par ce dernier tout au long de son œuvre réveillent l'âme de midinette de

---

<sup>2930</sup> *Ibid.*, p. 731.

<sup>2931</sup> Il a été convenu que Cuicui, qui vient de recevoir un cadeau de la part des Grands, devra mentir à moitié à ses parents, de manière à éviter tout soupçon : « Étant bien recommandé qu'il dît à ses parents que c'était un cadeau de ses camarades, mais sans préciser leurs âges. Cette demi-vérité avait le parfum délicat des demi-confessions du Parc. », *Les Garçons*, p. 612.

<sup>2932</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>2933</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>2934</sup> *Ibid.*

<sup>2935</sup> *Carnet XIX* (1930), *Carnets (années 1930 à 1944)*, p. 973-995, p. 979.

chaque lecteur. S'il faut se garder de tout interpréter à l'aune des jeux interdits auxquels s'est livré l'écrivain, on ne peut non plus ignorer cette piste interprétative.

Le relevé, non exhaustif, des jeux sur le masculin et le féminin, conduit aussi à nuancer la césure entre les sexes, *a priori* très marquée dans l'œuvre. Nous ne reviendrons pas sur le titre trompeur de *La Rose de sable*, sur le choix d'un prénom épïcène comme Dominique dans *Le Songe* et sur les surnoms féminins dont sont affublés bon nombre de membres de la Protection<sup>2936</sup>. Deux mandarines glissées sous le chandail du petit Souplier<sup>2937</sup> — l'idée de souplesse est suggérée par le patronyme du collégien — suffisent à brouiller les identités sexuelles. Durablement marqué par ses démêlés avec la justice<sup>2938</sup>, l'auteur en vient même à se demander, non sans cynisme, à quoi tient la différence entre les *garçons* et les *jeunes filles*. L'androgynie de ces petits êtres instables et évanescents a vite fait de duper les passants au regard lubrique :

Garçons et filles de 1967, indiscernables par le vêtement. Ce petit être, dans un lieu public, vu à mi-corps, selon que ses voisins se penchent plus ou moins, il est tantôt garçon et tantôt fille, de sorte que, comme on porte sur lui l'œil de la concupiscence, on est tour à tour vertueux et criminel, ce qui va loin.<sup>2939</sup>

Tournant en dérision l'hypocrisie de ses contemporains, celui qui aimait à se présenter comme le cerbère inflexible de l'ordre mâle, s'interroge sur l'étanchéité des cloisons qu'il a lui-même posées. La locution adverbiale *à mi* dans *à mi-corps* vient introduire le doute, troubler les repères et les identités. Quand ils ne se dérobent pas au regard, les corps se travestissent, comme l'atteste la correspondance avec Peyrefitte, écrite entièrement au féminin.

On perçoit un écho très précis de ces jeux d'inversion dans *La Rose de sable*, même si, en 1967<sup>2940</sup>, seuls quelques *happy few* sont à même de le saisir. De peur de heurter la sensibilité du public, M. Combet-David a la fâcheuse habitude, dans ses piètres traductions, de transformer les hommes des poèmes de Yahia en femmes :

---

<sup>2936</sup> On citera, entre autres, « La Fauvette » et « Fleur de jambe ».

<sup>2937</sup> Nous avons déjà mentionné, au cours de la première partie, le rendez-vous des deux collégiens au Bois de Boulogne, la veille de Noël : « Serge glissait inlassablement des mandarines sous son chandail pour se faire des nichons. », *Les Garçons*, p. 623.

<sup>2938</sup> Dans la préface de la *Correspondance*, Pierre Sipriot rappelle que c'est l'homosexualité bien plus que le fait d'avoir des relations sexuelles avec un mineur qui est considérée à l'époque comme un délit : « L'État français né le 13 juillet 1940 voulut 'protéger la jeunesse' et poursuivit 'l'homosexualité, fléau social'. Une loi du 27 août 1942 (article 331, alinéa 2) frappait d'une peine de six mois à trois ans de prison quiconque commettait des actes homosexuels avec des mineurs. La majorité était à vingt et un ans ; elle le restera jusqu'à une date récente. », p. 19.

<sup>2939</sup> *Tous feux éteints, Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, p. 65.

<sup>2940</sup> Rappelons que la *Correspondance* avec Roger Peyrefitte ne paraît qu'en 1983.



Les *il* furent changés en *elle* ; quand le sens du vers se refusa à cette substitution, le vers fut tranquillement supprimé du poème ; quand ce fut le poème entier qui devint par là incompréhensible, on renonça à le traduire, quelle que pût être sa beauté, et bientôt le sexe moral triompha sur toute la ligne.<sup>2941</sup>

L'orientaliste de *La Rose de sable*, dont le portrait-charge s'étend sur plusieurs pages<sup>2942</sup>, ne serait-il pas un double satirique de l'auteur des *Jeunes Filles* ? Il est vrai que ce personnage, à l'exemple de son créateur, ne rechigne pas aux coupures quand il s'agit d'éviter le scandale. Mais là encore, gardons-nous de tomber dans la surinterprétation puisqu'il est toujours délicat, surtout *a posteriori*, d'assigner à un écrivain des intentions aussi nettes. Un paravent<sup>2943</sup>, quelques feuilles de vigne<sup>2944</sup> et des expressions aussi équivoques que *personne* ou *créature*<sup>2945</sup> suffisent dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* et *Garder tout en composant tout* à cacher le sexe de l'être aperçu en rêve et à « nuager<sup>2946</sup> » le texte. Nous empruntons ce verbe à Claude Coste, qui attire notre attention sur le fait que l'écrivain censure son texte pour le lecteur mais aussi pour lui-même. Ainsi, le cache-cache habilement mené avec le lecteur s'efface parfois devant le cache-cache de l'auteur avec lui-même, jeu dont il n'est plus vraiment le maître.

Même s'il ne le formule pas en termes d'inconscient, Montherlant lui-même, dans l'un des derniers volumes de ses *Carnets*, fait remarquer avec humour que ce qu'on prend chez lui

---

<sup>2941</sup> *La Rose de sable*, p. 78.

<sup>2942</sup> *Ibid.*, p. 77-81.

<sup>2943</sup> La présence d'un paravent japonais cache la jeune créature du tableau dont parle l'écrivain au début de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, p. 16 : « Si je coulais un œil derrière le paravent, je voyais le rebord du tableau : la petite était toujours là, prisonnière, étouffant derrière le paravent très rapproché. Cela a duré encore un an. Puis derrière le paravent, je n'ai plus rien vu. » On notera que le paravent, pris au sens figuré, est déjà associé à la dissimulation de l'homosexualité dans *La Recherche*, à propos de Robert de Saint-Loup, qui cultive sa réputation d'homme à femmes. Le narrateur, venant de surprendre un regard furtif du marquis en direction du garçon d'hôtel, se voit conforté dans ses soupçons par Aimé : « Mais oui, Monsieur, me dit-il, c'est archiconnu, il y a bien longtemps que je le sais. La première année que Monsieur était à Balbec, M. le marquis s'enferma avec mon liftier, sous prétexte de développer des photographies de Madame la grand'mère de Monsieur. Le petit voulait se plaindre, nous avons eu toutes les peines du monde à étouffer la chose. Et tenez, Monsieur, Monsieur se rappelle sans doute ce jour où il est venu déjeuner au restaurant avec M. le marquis de Saint-Loup et sa maîtresse, dont M. le marquis se faisait un paravent. », Marcel Proust, *Albertine disparue* (1925), *À la recherche du temps perdu*, t. 4, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1-272, p. 259-260.

<sup>2944</sup> C'est l'image très suggestive qu'emploie l'auteur de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* pour introduire *La Petite 19*, texte originellement conçu pour le recueil *Les Olympiques* et dont la première version date de 1923 : « Au texte ancien, je n'ai ajouté que quelques feuilles de vigne. », p. 116.

<sup>2945</sup> Voir la note de bas de page dans laquelle l'auteur commente l'emploi du substantif *être* dans le récit de son rêve : « \* Comment nommer ce 'quelqu'un' ? 'La personne' ? 'La créature' ? 'L'objet (aimé)' ? 'L'Être' ? Choisissons 'l'être'. (Note de l'auteur). », « On n'aime qu'une fois. (Rêve du 12 décembre 1971 au petit matin.) », *Garder tout en composant tout*, p. 408.

<sup>2946</sup> Claude Coste souligne la fonction protectrice que revêt pour Montherlant le nuage, métaphore revenant fréquemment sous sa plume. Non seulement le nuage opacifie le réel mais il illustre l'oscillation de l'écrivain entre deux tendances : la permanence et la transformation, la répétition et la variation. Voir « Quelques remarques sur la réécriture : *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* et *Garder tout en composant tout* », colloque *L'imaginaire de Montherlant : figures et formes*, organisé par Patrick Brunel du 22 au 24 novembre 2012 à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris, actes à paraître.

pour une pose n'est pas aussi calculé qu'il n'y paraît : « Soyez naturel ! Mais si mon naturel est d'être conventionnel et emprunté ?<sup>2947</sup> » L'auteur adresse par la même occasion un pied de nez à tous ceux qui se sont juré de le démasquer. Certes, l'auteur joue clairement de l'image qu'il s'est forgée mais il défie quiconque, à commencer peut-être par lui-même, de dissocier ce qui relève de la nature de ce qui relève de l'artifice. Cette idée est métaphorisée par le geste mi-désespéré mi-amusé du héros de *La Mort qui fait le trottoir*. Ce dernier, comme Lorenzaccio, se voit dans l'incapacité d'arracher son masque de chair, son « masque de tous les jours<sup>2948</sup> ». Le mot *masque*, dont se défie d'ailleurs Jérôme Meizoz dans l'ouvrage qu'il consacre aux mises en scène auctoriales<sup>2949</sup>, comporte trop souvent une connotation péjorative. Sans nier l'apport évident que constitue la biographie très documentée de Sipriot, on pourra déplorer l'impact qu'a eu et que continue d'avoir sur nos pratiques de lecture un titre aussi racoleur que *Montherlant sans masque*<sup>2950</sup>. Pour preuve, « Derrière les masques, l'écrivain<sup>2951</sup> » est le titre du numéro que *L'Atelier du roman* consacre à Montherlant en juin 2009. Trente ans après la publication du premier volume de la biographie écrite par Sipriot, il s'agit encore, tout en renouvelant la lecture de l'œuvre, de chercher le *vrai* visage de l'écrivain. Concédons que le titre choisi par cette revue atteste du projet, fort appréciable, de dissocier l'écrivain de l'homme, de délaissier le *personnage* Montherlant au profit de son œuvre. Mais ce que nous avons dit sur l'adhésion de l'homme à son personnage vaut aussi pour son style — guindé, grandiloquent, pour reprendre les adjectifs qui lui sont souvent accolés —, lequel n'est pas un simple vernis à gratter<sup>2952</sup>. L'idée d'une écriture *double* nous inspire en cela les mêmes réserves que la métaphore du *double jeu*. Le terme de *contraste* est

<sup>2947</sup> *Tous feux éteints, Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, p. 12.

<sup>2948</sup> *La Mort qui fait le trottoir*, op. cit., p. 1078.

<sup>2949</sup> Si Jérôme Meizoz préfère à la notion théâtrale de *masque* celle de *posture*, c'est que cette dernière n'a pour lui « aucune connotation péjorative », *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 21. Cette idée est rappelée dans l'introduction du deuxième volume de son ouvrage : « La notion de posture pose la vieille question du 'masque' et de l'artifice. Mais elle la vide de son contenu d'ordinaire péjoratif : la posture est constitutive de toute apparition sur la scène littéraire. Elle ne concerne pas seulement les artistes qui se composent sciemment une identité publique pour des raisons de promotion culturelle. [...] Et si l'écrivain qui s'affirme tout de transparence et d'authenticité, par excellence, a manifesté une posture des plus complexes, ce n'est qu'un paradoxe apparent. », Jérôme Meizoz, « Masques », *La Fabrique des singularités*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 10-11.

<sup>2950</sup> La quatrième de couverture du premier volume de la biographie de Sipriot, paru en 1982, est tout aussi racoleuse que le titre. Elle promet au lecteur des révélations fracassantes : « Ce livre, c'est la *vraie* vie de Montherlant et tout ce qu'il a su tirer d'elle pour la magnifier. [...] Le second tome, sous-titré *Le Tombeau de Pétrone*, révélera des lettres des fiancées qui datent de l'époque 1932-1936. Montherlant songe alors à un mariage sacerdotal. Il dira à Roger Peyrefitte : 'Ce fut l'époque la plus pénible de ma vie.' Et surtout on trouvera des extraits de la correspondance tant attendue de Roger Peyrefitte avec Montherlant (1938-1954). Roger Peyrefitte fut le seul confident et complice de Montherlant dans ses amours. »

<sup>2951</sup> *Montherlant. Derrière les masques, l'écrivain*, *L'Atelier du roman* n° 58, op. cit.

<sup>2952</sup> Or c'est ce que sous-entend Dominique Noguez, dans l'article sur lequel s'ouvre ce numéro de *L'Atelier du roman* : « Et que trouvons-nous sous les masques ? Un styliste éblouissant, aigu, moderne. », « Un nouveau Montherlant ? », *ibid.*, p. 21-27, p. 26.

préférable à celui de *duplicité* pour caractériser une esthétique jouant sur les dissonances, les ruptures de ton et de registre. Les boursouflures d'une écriture si souvent qualifiée d'ampoulée mériteraient d'être considérées comme des aspérités rendant à l'œuvre toute sa complexité et non simplement comme un maquillage destiné à camoufler les irrégularités et les imperfections.

À trop vouloir mener l'enquête, on risque de passer à côté de l'œuvre. Le traitement que Montherlant réserve au motif de la clé en dit long sur ce qu'il pense des lecteurs-serruriers, prêts à forcer le sens plutôt que de s'avouer vaincus. « 'Pour une pièce à clef, on peut dire que c'est une pièce à clef !'<sup>2953</sup> », telle est la conclusion à laquelle est fièrement parvenu l'un des lecteurs de *La Reine morte*. Ce dernier, dans sa quête frénétique de sens, s'est engouffré dans une interprétation politique de cette pièce, parue sous l'Occupation :

*La jeune infante de Navarre, si femme de gouvernement, c'est l'Allemagne. Elle doit épouser Pedro, lâche et apathique, — qui est les États-Unis, — fils du cruel Ferrante, qui est l'Angleterre. Mais Inès de Castro — la France — est mariée secrètement à Pedro. Inès (la France) mourra victime de Ferrante (l'Angleterre), pour n'avoir pas voulu écouter les sages conseils de l'infante (l'Allemagne). En même temps qu'elle, mourra Ferrante.*<sup>2954</sup>

Cette lecture ne fait qu'illustrer les énormités auxquelles peut mener le jeu des ressemblances et des recoupements. Le sentiment grisant de maîtrise qu'a dû éprouver celui qui a échafaudé cette analyse nous renvoie à notre propre ivresse de décryptage. L'écueil de la surinterprétation pointé dans le paratexte de *La Reine morte* nous conforte dans l'idée que la question des dérives du jeu ne se pose pas uniquement à l'auteur. Dans la préface des *Garçons*, la mise en garde qu'adresse l'écrivain à tous ceux qui aiment « papote[r] sur les 'modèles' et les 'similitudes'<sup>2955</sup> » se voit relayée par l'insolence avec laquelle Alban tend les clés de son cartonnier à sa mère : « Vous voulez voir ? Tenez, il vous tend les bras. La clef est sur la serrure, vous n'avez qu'à la tourner.<sup>2956</sup> » Le lecteur pourra se reconnaître dans la mère intrusive des *Garçons*, croyant naïvement qu'il suffit d'un tour de clef pour pénétrer dans le « jardin des secrets<sup>2957</sup> » de son fils. Mais c'est sans doute dans *Celles qu'on prend dans ses bras* que Montherlant, par le truchement de Ravier, brise avec le plus de cynisme les illusions

<sup>2953</sup> « Souvenirs sur la création de *La Reine morte* », *op. cit.*, p. 201.

<sup>2954</sup> *Ibid.*, p. 200-201. Montherlant informe son lecteur qu'il a lu cette interprétation aussi délirante que savoureuse dans *La Gerbe* du 14 janvier 1943.

<sup>2955</sup> Voir l'une des notes de la Préface des *Garçons*, p. 435-438, p. 437 : « Qu'on cesse de papoter sur les 'modèles' et les 'similitudes'. Ces papotages ne font qu'ajouter un peu de faux à tout le faux dont nous sommes entourés et couverts ».

<sup>2956</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>2957</sup> « Son armoire était ouverte. Sur la planche supérieure s'étagaient des cahiers, des dossiers, des papiers de toutes sortes, fort bénins ; c'était dans son cartonnier, fermé à clef, qu'était ce qu'il appelait 'le jardin des secrets.' », *ibid.*

des chasseurs d'énigmes. « Coucher est très bien : c'est la clef qui ouvre un être<sup>2958</sup> », énonce sans ciller ce séducteur, plus enclin à faire confiance aux sens qu'aux grandes théories. Pourtant séduisante, la lecture à clé est une partie perdue d'avance. Elle nie la part d'opacité de l'écrivain et lisse le sens de son œuvre.

Il est en cela illusoire de penser que l'autobiographie, genre que l'auteur a soigneusement esquivé, aurait été le lieu où le *vrai* Montherlant se serait exposé simplement, sans apprêt. L'autobiographe, note Gide, est lui aussi pris au piège de la sincérité et de la spontanéité :

Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.<sup>2959</sup>

Cette *demi-sincérité* dont parle l'auteur de *Si le grain ne meurt* est assez proche des *demi-vérités* de Montherlant. Penser qu'on peut peser, contrôler chacun de ses mots relève autant du fantasme que prétendre écrire « à plume abattue<sup>2960</sup> ». Même lorsque *les jeux sont faits* — sous-titre que Gide, alors âgé de quatre-vingts ans, donne à son dernier cahier —, « une sorte de radar intime<sup>2961</sup> » alerte l'écrivain et le freine dans son élan. Le désir de rouler *tous feux éteints*<sup>2962</sup> que semble manifester Montherlant à la fin de sa vie conserve en cela toute son équivocité. Si l'approche de la mort peut inciter l'écrivain à lâcher prise, elle ne le décide pas pour autant à se révéler au grand jour.

Cet auteur si *solaire* n'a cessé de cultiver sa part d'ombre, au grand dam des censeurs de la Libération et des midinettes à l'affût de détails croustillants qui voudraient que *toute la lumière soit faite* sur son cas<sup>2963</sup>. Ceux qui, comme Gillou, pensent que *demain il fera jour* et qu'on démêlera enfin le vrai du faux<sup>2964</sup> oublient la complexité que recèle chaque individu,

---

<sup>2958</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, op. cit., p. 641.

<sup>2959</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt* (1924), *Souvenirs et voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 79-330, p. 267.

<sup>2960</sup> André Gide, *Ainsi soit-il ou Les Jeux sont faits* (1952), Gallimard, « L'Imaginaire », 2001, p. 22.

<sup>2961</sup> « Je ne sais ce que ça donnera : j'ai résolu d'écrire au hasard. Entreprise difficile : la plume (c'est un stylo) reste en retard sur la pensée. Or il importe de ne pas prévoir ce que l'on va dire. Mais il entre toujours une part de comédie là-dedans. On fait effort pour aveugler les phares. N'empêche qu'une sorte de radar intime avertisse... Je viens de biffer quatre mots : c'est tricher. », *ibid.*, p. 13.

<sup>2962</sup> On rappellera que *Tous feux éteints*, dont la parution précède de peu le suicide de l'écrivain, regroupe les *Carnets* 1965, 1966, 1967, les *Carnets sans dates* et 1972.

<sup>2963</sup> Nous reprenons le titre d'un article que François Mauriac consacre à Montherlant dans *Gringoire*, le 31 juillet 1936.

<sup>2964</sup> « GEORGES : 'Demain il fera jour'. Et qu'est-ce qu'on fera, quand il fera jour ?/ GILLOU : D'abord, on châtiara les traîtres./ GEORGES : C'est-à-dire ?/ GILLOU : On les livrera à la justice du peuple. Et pas de pitié. », *Demain il fera jour*, p. 584.

aveuglés qu'ils sont par leur quête de clarté. Ce *soleil trompeur*<sup>2965</sup> finira tôt ou tard par brûler les justiciers de la Libération, les idéologues<sup>2966</sup> enfermés dans leur dogmatisme mais aussi, toutes proportions gardées, certains lecteurs obsédés par le désir de démasquer l'écrivain. La volonté rageuse de tout éclairer conduit à bien des dérives : la vaste mascarade orchestrée par les autorités du Parc dans l'intention de purifier le collège<sup>2967</sup> nous en a offert un bel exemple.

À cette lumière agressive, inquisitrice et aveuglante, l'écrivain préfère le clignotement vacillant des lucioles auxquelles s'identifie le monarque imprévisible de *La Reine morte*<sup>2968</sup>. Quant aux *coups de soleil* qui taquinent la peau du bronzé et déconcertent un lecteur « de plus en plus sur ses gardes<sup>2969</sup> », l'auteur les relie à son goût pour le jeu et la « galéjade<sup>2970</sup> ». Le lecteur de Montherlant pourra voir dans l'équinoxe<sup>2971</sup> de septembre, rare moment de l'année où le jour est égal à la nuit, un écho à la semi-obscurité dans laquelle l'écrivain aime à se mouvoir. Les jeux d'échos entre les titres des œuvres participent eux aussi de cette ambiguïté entre ombre et lumière que l'auteur ne cesse de cultiver. Aux titres solaires tels que *La Relève du matin* (1920), *Coups de soleil* (textes écrits entre 1925 et 1930), *Demain il fera jour* (1949), répondent des titres ténébreux comme *Le Chaos et la nuit* (1963), *Tous feux éteints* (*Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*) et *La Marée du soir* (*Carnets 1968-1971*). Certes, cette division est pour une large part imputable au pessimisme croissant de l'écrivain. Mais ne nous fions pas outre mesure à cette opposition schématique. Des titres tels que *Demain il fera jour* et *Coups de soleil*, on l'a vu, sont finalement bien plus destinés à désorienter le lecteur qu'à clarifier ses jugements. À l'ère de la transparence, où tout ce qui n'est pas dévoilé est jugé suspect, la distance entre les autres et lui-même que l'auteur a cherché à préserver pourra, non sans raison, paraître désuète, « louche<sup>2972</sup> » ou hautaine. Elle

<sup>2965</sup> Nous reprenons ici le titre métaphorique — écho à un tango populaire des années trente — du film de Nikita Mikhalkov. Les protagonistes de ce film, sorti en 1994, sont foudroyés par le soleil de la Révolution. C'est sous un soleil radieux, un dimanche d'août 1936, que Dimitri, membre du NKVD, entre dans la *datcha* d'un ancien héros de la Révolution dans l'intention de l'arrêter.

<sup>2966</sup> « Ceux qui me saisissent le plus sont ces fols de l'intelligence (...) Leur race est profondément nôtre. Ils ont été les Sorbonagres de Rabelais, les Précieuses et les Médecins de Molière, les Idéologues de Napoléon : la cuistrerie est un des traits éternels de la France. », *Les Lépreuses*, p. 1388.

<sup>2967</sup> Nous avons eu l'occasion de montrer en quoi cet épisode des *Garçons* était un écho aux excès de l'épuration ayant suivi la Libération.

<sup>2968</sup> *La Reine morte*, p. 158.

<sup>2969</sup> *Ibid.*

<sup>2970</sup> Dans l'« Avant-propos » de son recueil, l'écrivain avertit son lecteur que sous sa plume, les *coups de soleil* désignent moins la chaleur méditerranéenne que la « pointe de plaisanterie, de galéjade, d'andalousade » qu'il a glissée dans ses textes, *Coups de soleil*, 1950, p. 9.

<sup>2971</sup> Le préfixe *équ*, servant à former des noms et des adjectifs indiquant l'égalité, mérite d'être mis en relation avec l'adjectif *demi* et les locutions adverbiales *à demi*, *à mi*, *à moitié*, sur lesquels nous nous sommes arrêtée.

<sup>2972</sup> Nous reprenons cet adjectif à Montherlant. « Du subtil, de l'admirable sur fond de louche », voilà comment l'auteur résume les luttes de pouvoir entre les protagonistes des *Garçons*, p. 593.

n'en demeure pas moins émouvante et singulière chez un écrivain à qui on ne peut reprocher d'avoir joué la carte de l'humilité et de la sincérité.



## **CONCLUSION**





Pratique concrète, thème récurrent, posture auctoriale et référence métaphorique constante, le jeu n'est pas réductible chez Montherlant à une opposition entre ordre et désordre, virilité et sentimentalisme ou encore raffinement aristocratique et brutalité populacière. En raison même de son indétermination et de sa malléabilité, le jeu met à mal les cloisons que l'écrivain prétend avoir posées et sème le trouble dans une œuvre *a priori* nettement bipolarisée. L'androgynie fascinante de Dominique, la noblesse du boxeur canaille des *Olympiques* et l'héroïsme grotesque du toréador du *Chaos et la nuit* ont révélé l'intérêt plus ou moins assumé de ce *garant de l'ordre* pour les identités mouvantes et hésitantes. N'en déplaise à l'auteur, qui voulait y voir « un univers extrêmement net<sup>2973</sup> », le jeu, sous son apparente simplicité, recèle une grande complexité, somme toute bien plus à même de faire ressortir l'équivocité de l'œuvre qu'à en lisser le sens.

La vue d'ensemble du traitement du jeu dans l'œuvre, sur laquelle s'ouvrait notre étude, nous a conduite à définir l'ordre ludique comme un espace initiatique, et ce à triple titre. Montherlant, déjà, revient à de multiples reprises sur les *leçons* qu'il a tirées de son expérience du sport, de la guerre et de la corrida. Ses héros, en particulier les néophytes de ses premières œuvres, se tournent eux aussi vers les pratiques ludiques en raison de leurs vertus éducatives et socialisantes. Le lecteur, enfin, se voit initié au monde fermé et aux gestes codifiés des *aficionados*, des collégiens et des sportifs. Il ressort que les pratiques mentionnées par l'écrivain ont non seulement façonné sa conception de l'existence et des relations sociales mais aussi le rapport qu'il entretient avec sa propre œuvre. À l'image des corps des athlètes sculptés par l'effort, les textes de Montherlant se voient constamment remaniés, remodelés, épurés. L'œuvre est ainsi travaillée par un imaginaire de la

---

<sup>2973</sup> Nous nous référons au passage de la Préface des *Olympiques* (1938) que nous avons convoqué, dans la dernière partie de notre étude, pour mettre en avant les vertus heuristiques que l'écrivain prête au sport et au jeu, p. 223.

concentration et du dépouillement, attestant, entre autres, de l'influence exercée par le sport et les pratiques corporelles sur les pratiques d'écriture de l'auteur.

Tout en montrant le statut d'épreuve et de rite de passage que Montherlant confère au jeu — espace d'héroïsation par excellence —, nous avons été amenée à nuancer quelque peu l'image caricaturale de l'écrivain comme chantre de l'individualisme et des valeurs guerrières. Parmi les contradictions formulées plus ou moins explicitement par l'auteur, le tiraillement entre le besoin viscéral de se singulariser et le désir de s'insérer dans un groupe a retenu notre attention. Parce qu'il favorise le brassage social mais aussi la création de microsociétés élitistes, le jeu offre un angle d'approche intéressant pour faire ressortir cette ambivalence. Quant à la césure entre les sexes, censée être renforcée par des pratiques ludiques et sportives souvent monosexuées, elle s'est révélée assez fragile. Arène de virilité, le terrain de jeu est finalement aussi le lieu dans lequel les héros de Montherlant prennent conscience de leur vulnérabilité et des dérives auxquelles peut les mener leur quête d'héroïsme. Les fiches anatomiques des *Olympiques*, les descriptions sociologiques du *Fichier parisien* et l'intérêt manifeste de Montherlant pour les sociolectes — le jargon sportif et tauromachique, l'argot collégien — vont eux aussi dans le sens d'une complexification de l'image de l'auteur. Étudier la manière dont l'écrivain s'approprie le lexique du jeu et l'intègre dans ses textes a fait émerger le caractère protéiforme d'une écriture dont la postérité a surtout retenu le côté ampoulé.

L'approche globale proposée en première partie méritait d'être à la fois complétée et nuancée par l'étude « à la loupe<sup>2974</sup> » de certaines pratiques valorisées ou à l'inverse discréditées par l'auteur. Le rôle d'arbitre du goût que s'octroie l'aristocrate le conduit parfois à afficher sans ambages son mépris pour bon nombre de loisirs prisés par ses contemporains. Montherlant n'est donc pas un adepte inconditionnel du jeu prêt à sacraliser « l'enjouement<sup>2975</sup> » sous toutes ses formes. Le relevé, non exhaustif<sup>2976</sup>, auquel nous avons procédé dans la deuxième partie a fait apparaître la grande diversité des distractions

---

<sup>2974</sup> « Dionysos à la loupe » est l'expression qu'emploie Montherlant pour mettre en avant son exigence de rigueur et de précision, *Les Olympiques*, p. 261.

<sup>2975</sup> *Paysage des Olympiques*, p. 29.

<sup>2976</sup> La danse aurait par exemple pu faire l'objet d'un développement à part. Nous avons choisi d'intégrer les réflexions de l'écrivain sur le flamenco et sur la danse orientale servie aux touristes dans le chapitre traitant de la représentation de la culture populaire et du folklore dans l'œuvre. Quant au *one step* et au *tango* tels que les pratiquent les jeunes gens de bonne famille décrits dans *Les Garçons*, il en a bien entendu été question dans le passage que nous avons consacré aux rallyes. Le tourisme, qui fut longtemps l'apanage de l'aristocratie, aurait pu lui aussi être traité séparément. Nous y avons renoncé afin d'éviter les redites. Il nous a semblé préférable, là aussi, d'inclure les observations du voyageur sur les combats de coqs en Andalousie, les cinémas populaires d'Alger et le carnaval de Binche dans les développements sur les jeux régionaux et les coutumes locales.

auxquelles s'intéresse ou feint de se désintéresser l'auteur. Ce large éventail de pratiques culturelles, allant de l'équitation à la belote, en passant par la boxe et la généalogie, a permis de pointer la modernité des réflexions sociologiques dont est porteuse l'œuvre faussement *inactuelle* de Montherlant. Quoi qu'en dise l'écrivain, la mode, le contexte, l'air du temps orientent sensiblement ses choix. Le souci conjoncturel qu'a l'auteur d'intégrer la question du corps et du sport dans ses premières œuvres est à cet égard assez probant. Le scepticisme du gentilhomme devant la démocratisation des loisirs et la technicisation du monde moderne, friand de *joujoux* perfectionnés, nous paraît trahir lui aussi l'inscription de l'œuvre dans son époque.

Les silences de Montherlant concernant certains loisirs *selects* appréciés par la haute société n'ont pas manqué de nous déconcerter. Mais l'anti-mondanité proclamée de l'écrivain ne l'empêche pas d'alerter son lecteur sur les impasses auxquelles mènent le repli sur soi et l'asocialité. Nous avons vu dans cette tension le signe d'un tiraillement entre deux modes de légitimation auctoriale : l'exil intérieur, le renoncement au monde d'un côté et la soumission aux normes de consécration, l'adhésion au jeu social de l'autre. Si la fascination de l'écrivain pour certaines pratiques dites *populaires* se teinte parfois de paternalisme, elle n'en déjoue pas moins elle aussi les prévisions du lecteur<sup>2977</sup>. Montherlant ne se conforme pas entièrement à son *personnage* et aux stéréotypes attachés à sa caste. Par conséquent, l'opposition attendue entre les *jeux de princes* et les *jeux de vilains* se voit sinon démentie du moins fréquemment questionnée dans son œuvre. Un jeu s'instaure avec le lecteur, tour à tour conforté dans ses attentes et désarçonné par les impertinences de l'auteur.

Pour cette raison, il importe de mettre en regard création et réception de l'œuvre, pratiques d'écriture et pratiques de lecture. Notre refus d'adhérer à l'idée rassurante selon laquelle Montherlant, pris à son propre jeu, serait le seul et unique responsable du désaveu dont il continue à faire l'objet a constitué le point de départ de la troisième partie de cette étude. La nécessité d'articuler la dimension individuelle et collective de l'élaboration de l'image auctoriale<sup>2978</sup> a renforcé l'intérêt que nous portions au jeu, prisme permettant d'étudier conjointement les stratégies mobilisées par l'auteur et nos propres réflexes, nos propres *ruses* de lecteurs. Parmi les jeux d'auto-crédation littéraire auxquels se livre

---

<sup>2977</sup> Reconnaissons que si Montherlant avait superbement ignoré les stades de banlieue, les carnivals et les fêtes foraines, nous en aurions probablement fait aussi un argument destiné à souligner son élitisme.

<sup>2978</sup> « Création collective des lecteurs, des médias et de la critique savante, l'auteur moderne sait plus qu'en tout autre temps qu'il entre en littérature sous le regard d'autrui. », Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 187.

Montherlant, on a relevé plus particulièrement l'identification à des personnages de célibataires jouisseurs, le rejet de la spécialisation générique dans l'intention de cultiver son image de polygraphe et les allusions plus ou moins codées à sa vie privée. La propension de l'écrivain à frôler l'aveu et à esquiver la confidence se voit relayée par des lectures fondées sur le décryptage et susceptibles en cela d'entretenir l'amalgame entre l'œuvre et son auteur. De là à transformer ce dernier en adversaire dont il faudrait briser la cuirasse, il n'y a malheureusement qu'un pas.

Nous avons d'ailleurs recensé un certain nombre d'écueils liés à la volonté farouche de résoudre *l'énigme Montherlant* : interprétations fantaisistes, recoupements hâtifs, enfermement dans une lecture homosexuelle de l'œuvre, diabolisation de l'écrivain. Or, note Jean-Marie Schaeffer, la fiction ne repose pas sur « une relation agonistique mais au contraire sur un principe de coopération<sup>2979</sup> ». La fiction crée un univers imaginaire mais, à la différence du leurre, sa fonction n'est pas d'induire le récepteur « à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel.<sup>2980</sup> » Il nous est néanmoins arrivé de douter de la pertinence de cette distinction, difficile à établir dans l'œuvre d'un écrivain chez qui la fictionnalisation du vécu est le plus souvent dictée par la volonté de renvoyer au public une image idéalisée de lui-même. Perceptible à travers les « sauts » de maximes d'une œuvre à l'autre, le relais qui s'opère entre les propos des personnages et ceux formulés par l'auteur dans ses carnets, ses essais et sa correspondance avec Roger Peyrefitte ne nous a pas non plus facilité la tâche. Sans aller jusqu'à mettre sur le même plan les textes de fiction et le reste de l'œuvre, garder à l'esprit la distinction, certes délicate, entre leurre et fiction est encore la meilleure façon de dépassionner notre rapport à l'auteur. Soyons *beaux joueurs*<sup>2981</sup> — formule chère à l'écrivain — et admettons que les lecteurs et les critiques ont largement participé à la construction du *personnage* Montherlant, statue intouchable pour les uns, objet d'exécration pour les autres.

L'emploi systématique — et périlleux — par Montherlant de la métaphore ludique pour schématiser une situation, résumer l'intrigue d'une pièce et justifier une conduite peu glorieuse sous l'Occupation laisse transparaître le fantasme de maîtrise qui anime l'écrivain. Cela n'enlève rien au fait que l'acuité avec laquelle l'auteur perçoit, dès les années vingt, la vertu modélisante du sport est résolument moderne. La confiance que l'écrivain place dans le

---

<sup>2979</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 66.

<sup>2980</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>2981</sup> On a vu en effet que l'abbé de Pradts, annonçant son renvoi à Sevrain/Alban, demande au collégien de se montrer « beau joueur », *La Ville*, p. 723 ; *Les Garçons*, p. 686. Dans l'intention de donner à son acceptation de la défaite une dimension chevaleresque, l'auteur recourt à cette même expression dans « Le Solstice de juin », *Nouvelle Revue Française*, n° 331, 1<sup>er</sup> novembre 1941, p. 523-524.

*modèle* ludique laisse pourtant parfois place au doute. L'analyse précise de certains passages a montré que Montherlant, sans pour autant délaisser les analogies dans lesquelles il s'enlise, pressent les limites de sa propre démarche. Les comparaisons sportives et taumachiques se multiplient et finissent par se court-circuiter. Les polyptotes autour des verbes *feindre* et *duper* et les enchaînements de répliques s'effectuant par reprise des mots *jouer* ou *joueur* invitent eux aussi à se défier des métaphores ludiques, source de conflits et de malentendus. De leur côté, les lecteurs et la critique ne se sont pas non plus privés d'exploiter la métaphore du jeu pour dénoncer l'*hypocrisie*, le *cabotinage*, l'*imposture* de l'écrivain. Si la sévérité des jugements portés à l'encontre de Montherlant à la Libération s'éclaire à l'aune des prises de position déroutantes, voire décevantes de ce dernier, elle est en partie motivée par le désir revanchard de faire mordre la poussière à celui par qui l'on estime avoir été dupé. C'est le constat auquel nous sommes parvenue en notant à quel point ceux qui déplorent l'attitude de l'auteur sous l'Occupation puisent dans le lexique montherlantien de la hauteur pour faire descendre l'écrivain de son piédestal.

L'image de l'auteur a beau avoir été sérieusement écornée, elle éveille encore l'intérêt, parfois amusé, de certains écrivains et metteurs en scène contemporains. Ainsi, Philippe Le Guillou, sans être dupe du *personnage* Montherlant, exprime son admiration envers l'auteur de *L'Équinoxe de septembre* dans *Après l'équinoxe*, roman publié en 2005. Marchant sur les traces d'un écrivain jugé démodé et académique, son héros fait figure d'hurluberlu dans la France d'après 1968. La méfiance teintée de dégoût que d'aucuns affichent en 1972<sup>2982</sup> — et encore aujourd'hui — à l'égard de Montherlant et de son œuvre se trouve condensée dans les propos venimeux du bouquiniste qui décide de prendre Marc sous son aile. Alors même qu'il se targue d'ouvrir les yeux de l'étudiant montherlantophile, Germain Golz ne fait que colporter un ramassis de jugements tout faits sur un auteur dont il n'a manifestement pas lu une ligne :

Je sais que vous l'aimez... Pour moi, il ne se remettra pas du surnom terrible que lui avait donné Céline, 'Buste à pattes'... C'est vraiment ça, Montherlant, quelqu'un qui prend la pose, un marbre sur des pattes un peu courtes. [...] Sa mort est impeccable, dans la grande tradition stoïcienne. Pour une fois, il a accompli un geste magnifique. Non, vraiment, je n'aime pas le bonhomme, j'ai bien plus d'admiration pour le clochard de Meudon et encore on ne sait pas tout... Je crains que, sous ces grands airs, il n'y ait des secrets un peu sordides...<sup>2983</sup>

<sup>2982</sup> Marc Vernet s'installe à Paris en 1972 dans l'intention de rédiger un mémoire de maîtrise sur Montherlant, qui s'est suicidé quelques semaines avant son arrivée.

<sup>2983</sup> Philippe Le Guillou, *Après l'équinoxe*, Gallimard, 2005, p. 116.

Le bouquiniste s'en tient au sobriquet moqueur qu'a donné à Montherlant « le clochard de Meudon », périphrase du reste tout aussi attendue que celle de « Buste à pattes ». Le « encore on ne sait pas tout » que Germain prononce d'un air entendu à la fin de son portrait caricatural est significatif de la frustration rancunière qu'a fait naître chez les lecteurs le sentiment d'avoir été piégés et tenus à l'écart de la vie privée d'un auteur avare en confidences. La fidélité sans faille que Marc, écrivain naissant, témoigne à Montherlant fait de ce dernier un guide, un modèle. Jean-François Frackowiak note que le rapport de filiation qui s'établit entre l'auteur de *Port-Royal* et le héros de Philippe Le Guillou dépasse de loin la simple affinité intellectuelle « pour s'aventurer du côté de l'éthique<sup>2984</sup> ». Montherlant, dont on connaît la posture de moraliste, compte en effet pour Marc parmi les figures qui « aident l'homme lettré à définir sa manière de se poser dans le monde.<sup>2985</sup> » La singularisation du héros d'*Après l'équinoxe* s'opère sur fond de fidélité à un monde disparu : la construction de son identité propre passe par l'inscription dans une tradition se voulant à contre-courant des tendances dominantes.

La question de *l'après* Montherlant, centrale dans le récit initiatique de Philippe Le Guillou, se pose naturellement aux metteurs en scène et aux cinéastes qui souhaitent apporter un nouvel éclairage sur l'œuvre. Ils se tournent d'ailleurs plutôt vers des pièces *mineures*, qui ne sont pas d'emblée frappées du sceau de Montherlant. En 2008, la mise en scène de *Fils de personne* par la compagnie Gérard F. se propose par exemple de sensibiliser les jeunes spectateurs à la modernité de cette pièce peu connue du grand public. Gérard Foissotte, dont le spectacle se veut « fidèle à l'esprit de l'œuvre<sup>2986</sup> », juge qu'il n'est pas nécessaire de recourir aux anachronismes pour faire comprendre au public que le conflit générationnel entre Georges et Gillou est un sujet qui n'a rien perdu de son actualité<sup>2987</sup>. Le court-métrage inspiré

<sup>2984</sup> Jean-François Frackowiak, « L'écriture et la vie : la Bibliothèque incarnée, ou la littérature comme initiation et compagnonnage chez Philippe Le Guillou », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013, <http://www.cahiers-ceracc.fr/frackowiak.html> (site consulté le 6/07/13). Ce numéro des *Cahiers du Ceracc* rassemble les actes de la journée des jeunes chercheurs de l'ED 120 intitulée « L'*ethos* du littéraire. Figurations de l'attitude lettrée dans la littérature contemporaine (1980-2010) », organisée par Mathieu Messenger et Anne Sennhauser le samedi 8 décembre 2013 (Université de la Sorbonne Nouvelle).

<sup>2985</sup> « L'auteur [Philippe Le Guillou] distingue les écrivains avec qui le lien est intime mais qui ne sortent guère du texte, lu ou écrit, et ceux qui aident l'homme lettré à définir sa manière de se poser dans le monde. Gide et Montherlant accèdent pour Le Guillou à cette autre dimension : à travers eux, leurs écrits et leur existence, la littérature s'exhausse au rang d'art de diriger sa conduite, elle se fait apprentissage de la vie même. », *ibid.*

<sup>2986</sup> Propos de Gérard Foissotte cités sur le site de la compagnie [http://compagnie.gerard.f.free.fr/Fils\\_De\\_Personne.php](http://compagnie.gerard.f.free.fr/Fils_De_Personne.php), site consulté le 8/07/13.

<sup>2987</sup> Voir le dossier pédagogique de la pièce figurant sur le site de la compagnie : « Dans sa pièce, Montherlant met en scène un adolescent de 14 ans qui est subjugué par les 'stars' de son époque et fasciné par le 'look' des individus 'à la mode'... Il passe son temps (selon son père) à se nourrir des articles publiés par les 'people' de l'époque et dépense son argent de poche pour voir des films sans consistance... Son père s'en inquiète... De nos

d'*Un incompris* que François Ozon réalise en 2006 et la mise en scène de *Demain il fera jour* par Michel Fau en 2012 — deux adaptations que nous avons eu l'occasion d'évoquer — jouent au contraire sur les décalages temporels. Le « dépoussiérage » de l'œuvre de Montherlant ne passe pas ici par la transposition de l'intrigue à notre époque mais, à l'inverse, par une mise en scène ostensiblement *rétro* et donc dans l'air du temps. C'est là une manière habile de moderniser, sans pour autant la laisser de côté, l'image *vieux jeu* de l'écrivain. Les costumes sombres et les lumières tamisées de la mise en scène de Michel Fau évoquent bien plus un film expressionniste des années trente qu'un drame bourgeois sous l'Occupation<sup>2988</sup>. Quant à François Ozon, dont on a dit qu'il désobéissait aux recommandations du dramaturge<sup>2989</sup>, il s'inspire des films de la Nouvelle Vague dans *Un Lever de rideau*<sup>2990</sup>. Ce choix est pour le moins audacieux. On serait en effet plutôt tenté de rapprocher le théâtre corseté de Montherlant du cinéma « qualité française<sup>2991</sup> ». La distance que le réalisateur prend avec la pièce lui fournit l'occasion de renouer avec deux de ses sujets de prédilection : la théâtralité au cinéma<sup>2992</sup> et l'homosexualité<sup>2993</sup>. Dans *Un Lever de rideau*, le mot *femme* a subrepticement été remplacé par celui de *garçon* dans l'une des répliques de Pierre :

---

jours, les adolescents sont-ils si différents ? », [http://compagnie.gerard.f.free.fr/AP\\_Fils.php](http://compagnie.gerard.f.free.fr/AP_Fils.php), site consulté le 8/07/13.

<sup>2988</sup> Dans le programme de *Demain il fera jour* vendu au Théâtre de l'Œuvre, la (seule) photographie en noir et blanc de la mise en scène de Paul Oettly au Théâtre Hébertot en mai 1949 montre les trois personnages de la pièce attablés dans un intérieur bourgeois et fait ressortir, par contraste, la modernité de la mise en scène de Michel Fau, dont on peut voir de nombreuses photographies en couleurs. Annexe 15.

<sup>2989</sup> On rappellera que Montherlant n'envisageait pas qu'*Un incompris*, « œuvrette » faisant pendant à *Fils de personne*, soit joué seul, *Théâtre*, p. 313. La petite photographie de Montherlant qu'on aperçoit, mais quelques instants seulement, à côté du miroir dans le couloir de l'appartement de Bruno, est aussi un clin d'œil à la fois insolent et révérencieux à l'auteur d'*Un incompris*. Tout en signalant au spectateur que son court-métrage est une adaptation fidèle d'une pièce de Montherlant, le réalisateur entend bien ne pas se laisser impressionner par l'ombre tutélaire de ce *grand* écrivain.

<sup>2990</sup> La pièce de Montherlant, écrite en 1943, est censée se dérouler dans les années quarante. Or la Nouvelle Vague n'émerge qu'à la fin des années cinquante.

<sup>2991</sup> On se souvient par exemple des propos élogieux de l'auteur de *La Ville* au sujet de l'adaptation de *Jeux interdits* par René Clément, considéré par les jeunes critiques de la Nouvelle Vague comme l'un des représentants du cinéma conventionnel de « qualité française ». Nous avons déjà fait référence au passage de la « Postface » de *La Ville* dans lequel le dramaturge évoque cet « étonnant chef-d'œuvre », sorti en 1952, *Théâtre*, p. 741-760, p. 753. L'autre élément qui inciterait à voir des affinités entre notre auteur et le cinéma de « qualité française » est que le roman de son ami Roger Peyrefitte consacré au même thème que *Les Garçons* est adapté à l'écran par Jean Delannoy. Ce cinéaste emblématique de la « qualité française » réalise en effet *Les Amitiés particulières* en 1964. Cela dit, la sortie de ce film ne semble guère avoir retenu l'attention de Montherlant, lequel, répétons-le, ne pose pas du tout un regard critique sur les méthodes éducatives adoptées par les collèges catholiques du début du siècle. (Le film de Jean Delannoy est interdit à sa sortie aux moins de 18 ans, sous la pression de l'Office catholique du film).

<sup>2992</sup> Le fait de changer le titre de la pièce de Montherlant au profit d'un titre générique, le *lever de rideau*, place d'emblée ce court-métrage en huis clos sous le signe de la théâtralité. Les liens entre théâtre et cinéma sont une source d'inspiration récurrente pour le cinéaste. *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000) est un huis clos adapté d'une pièce de Rainer Werner Fassbinder, *Huit femmes* (2002) est une comédie policière en huis clos librement adaptée d'une pièce de Robert Thomas des années cinquante, et, plus récemment, *Dans la maison* (2012) est un film inspiré d'une pièce de Juan Mayorga.



PIERRE : Moi, il m'arrive quelquefois, quand j'attends un garçon, d'être content qu'il soit en retard, parce que, pendant le temps de l'attente, j'ai cru qu'il était perdu pour moi...

BRUNO : Et tu as mesuré mieux comme il t'était cher ?

PIERRE : Non. Et j'ai mesuré mieux comme il me serait indifférent de le perdre.<sup>2994</sup>

La substitution à laquelle se livre François Ozon est peut-être un écho aux jeux d'inversion masculin/féminin qu'affectionnait l'écrivain. Néanmoins, l'intrusion du motif de l'homosexualité — la comédie de Montherlant ne comporte aucune allusion à ce sujet — nous paraît moins dictée par le désir de glisser une allusion à la sexualité de l'auteur qu'à la volonté d'apporter à cette pièce *a priori* désuète et guindée une dimension transgressive.

La mise en scène de Michel Fau et le court-métrage de François Ozon nous fournissent la preuve qu'il est possible de relire, de redécouvrir l'œuvre de Montherlant tout en évitant le double écueil de la complaisance servile et de la mise à nu racoleuse. *Entrer dans le jeu* de l'écrivain ou au contraire *dévoiler le double jeu* ? Le lecteur est libre de ne pas se laisser enfermer dans cette alternative. Agacée que nous sommes par ceux qui dégagent immédiatement l'étiquette *misogyne* en entendant le nom de Montherlant, n'allons pas pour autant jusqu'à faire de l'auteur un « défenseur des femmes<sup>2995</sup> ». Il serait également malvenu de s'ériger en juge ou de jouer les détectives en faisant de l'œuvre un ensemble de pièces à conviction ou de preuves destiné à révéler le vrai visage de l'écrivain. Le fait que le jeu soit fréquemment associé au mensonge et à la tromperie — acception du reste largement exploitée par l'auteur lui-même —, conduit *a contrario* à auréoler la sacro-sainte vérité de toutes les vertus. Or la transparence, le *parler vrai* dirait-on aujourd'hui, ne relèvent-ils pas eux aussi de la posture<sup>2996</sup> ? Le « soyez naturel !<sup>2997</sup> » dont se gausse Montherlant dans *Tous feux éteints* est donc aussi ridicule qu'absurde. L'ironie veut d'ailleurs qu'on parle de

---

<sup>2993</sup> On mentionnera entre autres *Sitcom* (1998), *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000) et *Le Temps qui reste* (2005).

<sup>2994</sup> À l'exception de ce passage du féminin en masculin, cet échange de répliques est on ne peut plus fidèle au texte de Montherlant, voir *Un incompris*, p. 321.

<sup>2995</sup> Romain Lancrey-Javal, dont la communication lors de la journée Henry de Montherlant du 25 septembre 2007 à Bruxelles s'intitulait « Montherlant défenseur des femmes », signale d'emblée que son titre « relève évidemment du paradoxe — et du paradoxe facile. » La « thèse paradoxale » qu'il décide de soutenir vise à prendre le contre-pied de l'étiquette de *misogyne* qu'on colle trop souvent à l'écrivain et qui se révèle insatisfaisante pour rendre compte du traitement complexe réservé aux personnages féminins dans l'œuvre, *Actes réunis* par Pierre Duroisin, Bruxelles, Tropismes Librairies, 2008, p. 43-56, p. 43.

<sup>2996</sup> C'est un aspect sur lequel insiste Jérôme Meizoz dans l'un des chapitres de son ouvrage consacré aux scénographies auctoriales, voir *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, « Chapitre 5 : L'authenticité » comme posture : Henry Poulaille, Charles-Ferdinand Ramuz, Jean Giono », *op. cit.*, p. 75-100. Par exemple, c'est pour répondre à l'impératif d'authenticité qu'il s'est fixé qu'Henry Poulaille arbore une posture prolétarienne, qui se manifeste par une manière d'être et par certains positionnements énonciatifs, loin d'être spontanés.

<sup>2997</sup> *Tous feux éteints*, p. 12.

l'exigence de sincérité en termes ludiques. *Jouer cartes sur table, montrer le dessous des cartes, abattre son jeu*<sup>2998</sup>, *jouer franc jeu*, c'est encore et toujours *jouer*.

Le jeu de la vérité<sup>2999</sup> — formule *a priori* oxymorique — auquel tente de se dérober la narratrice des *Mandarins* nous en offre une belle démonstration :

Je déteste ce jeu ; je ne dis jamais que des mensonges et ça m'est pénible de voir mes partenaires, avides d'exhiber sans se nuire le mystère qui les habite, s'interroger avec scrupule et ruse.

— Quelle est votre fleur préférée ? demanda Huguette à Guite.

— L'iris noir, répondit-elle au milieu d'un silence religieux.

Elles avaient toutes une fleur préférée, leur saison favorite, leur livre de chevet, leur couturier attitré.<sup>3000</sup>

La franchise des participantes est suspecte dès lors que leurs confessions se font dans le cadre d'un jeu à la mécanique bien huilée. Inversement, le jeu auquel est conviée l'héroïne de Simone de Beauvoir dans ce roman publié en 1954 trahit aussi ce qu'il y a de stratégique, de théâtral et donc de douteux dans les aveux qu'on fait dans la *vraie vie*. La vérité est un jeu avec tout ce que cela suppose de ruses, de détours et de non-dits. Le choix que nous faisons ici de convoquer un passage d'un roman de Simone de Beauvoir n'est pas un pied de nez à celle qui vilipendait, en 1948<sup>3001</sup>, la misogynie de l'auteur des *Jeunes Filles*. Si cet épisode des *Mandarins* nous semble assez éclairant pour dépassionner notre rapport à Montherlant, c'est qu'il met à mal l'opposition manichéenne entre jeu, ruse, manigance d'un côté et vérité, pureté, authenticité de l'autre.

Deux constats en particulier nous ont permis de sortir de cette perspective binaire, propice aux raccourcis moralisateurs. Il s'est avéré déjà que le jeu ne relevait pas toujours d'une stratégie pleinement consciente et maîtrisée. Quoi qu'en dise Montherlant, sa propension à censurer ses textes (y compris pour lui-même) et à multiplier les *demi-aveux* ne

---

<sup>2998</sup> Dans *J'abats mon jeu*, Aragon ne vise-t-il pas à légitimer la part de mensonge, d'invention que comporte le travail du romancier ? Certes, le terme *jeu* est doté d'une dimension militante. Le texte liminaire associe en effet le jeu à la guerre et annonce le double objectif de l'écrivain : inciter le lecteur non-communiste à se défaire de ses préjugés à l'égard de la littérature réaliste-socialiste et lutter contre le dogmatisme de certains communistes. Mais la notion de *jeu* amorce également la théorie qui sera prolongée dans *Le Mentir-vrai*. Aragon, à propos de *La Semaine Sainte*, se défend d'avoir écrit un roman historique. « J'ai fait [de l'histoire] un marchepied à la fiction, un passeport pour le roman. », confie-t-il à Gilbert Gil, « Secrets de fabrication », *J'abats mon jeu*, Les Éditions Français Réunis, 1959, p. 45-69, p. 69. Si le titre du chapitre, « Secrets de fabrication », nous prépare à un dévoilement, Aragon se joue des frontières entre réel et fiction, vérité et mensonge. Lorsque Gilbert Gil compare l'invention d'un de ses personnages à un jeu de cache-cache, le romancier répond : « Un cache-cache où comme vous le voyez, je ne demande qu'à abattre les cartes. », *ibid.*, p. 56.

<sup>2999</sup> Le « jeu de la vérité », répertorié par Claude Aveline dans son *Code des jeux*, « consiste à dire ce qu'on pense des personnes présentes, en général ou sur des points particuliers, les joueurs passant sur la sellette soit à tour de rôle soit ensemble. », Hachette, 1961, p. 250.

<sup>3000</sup> Simone de Beauvoir, *Les Mandarins I*, Gallimard, « Folio », 1954, p. 312.

<sup>3001</sup> L'article de Simone de Beauvoir paru en 1948 dans *Les Temps modernes* a été mentionné au cours de la première partie, à propos de la césure entre ordre mâle et sentimentalisme dans l'œuvre de Montherlant, « Montherlant ou le pain du dégoût », *Le Deuxième sexe I - Les Faits et les mythes*, op. cit., p. 311-331, p. 313.

peut être entièrement mise sur le compte d'une démarche savamment orchestrée. La confrontation des manuscrits aux textes achevés et la comparaison des textes lors de leurs publications successives permettraient sans aucun doute de complexifier les remarques que nous avons pu faire au sujet des coupures et des réécritures auxquelles se livre constamment Montherlant. Contexte défavorable<sup>3002</sup>, souci de la bienséance<sup>3003</sup>, impossibilité de trouver des comédiens adéquats<sup>3004</sup> : les arguments fort nombreux qu'avance l'écrivain pour justifier la publication différée et morcelée d'un roman ou la mise en scène tardive d'une pièce ne sauraient faire oublier sa hantise de voir son œuvre lui échapper. Cette part d'irrationnel et d'inconscient nous dissuade de réduire le jeu de Montherlant à un stratagème ou à une pure coquetterie.

Une autre observation à même de contrecarrer les critiques un peu faciles à l'encontre de l'auteur s'est progressivement imposée : Montherlant sait faire preuve d'autodistance. Le jeu auquel il s'adonne n'est pas toujours destiné à duper le lecteur ou à offrir une image flatteuse de lui-même. Bien que discret, cet aspect de l'œuvre n'en est pas pour autant anecdotique. Certes, il ne nous a pas échappé que l'auteur, peu enclin à l'autodénigrement, n'est pas en reste quand il s'agit de se livrer à une séance d'« auto-gonfling<sup>3005</sup> ». Mais ce grandissement et cette héroïsation sont tempérés par l'identification à des figures irritantes et déplaisantes. Le lecteur, non sans un brin de mauvaise foi, se montre d'ailleurs bien plus disposé à rapprocher l'auteur de personnages cruels que de héros vertueux. L'écrivain sait qu'au jeu des ressemblances, il est parfois perdant. Au seuil de la tétralogie des *Jeunes Filles*, il en appelle au *fair play* — pour parler en termes ludiques — de son lectorat :

*L'auteur a fait du personnage central de La Rose de sable, le lieutenant Auligny, un homme doué des plus hautes qualités morales : patriotisme, charité, horreur de la violence, passion de la justice et souffrance devant l'injustice (souffrance au point d'en être malade), sensibilité et scrupules*

<sup>3002</sup> Le « climat général de 1930-1932 » est jugé par l'écrivain peu propice à la parution d'un roman critique à l'égard de la colonisation. L'auteur estime en effet qu'en pointant les méfaits de la présence française en Afrique du Nord il aurait fait « le jeu de l'ennemi », voir l'Avant-propos de *La Rose de sable* (1967), p. 3-8, p. 6. En 1935, Montherlant jouait déjà sur la corde patriotique pour justifier sa décision d'ajourner la publication de *La Rose de sable* : « Devait-on publier un ouvrage qui était la critique du principe colonial [...] dans un temps où le pays allait avoir besoin de tout ce qui lui restait de forces pour se défendre à la fois contre l'ennemi du dehors et contre son gouvernement ? », voir l'Avant-propos de *Service inutile* (1935), p. 571-592, p. 586.

<sup>3003</sup> On a vu que le sujet délicat de *La Ville* avait longtemps servi de prétexte au dramaturge pour refuser sa pièce aux différents théâtres qui la lui demandaient. Par exemple, lorsqu'en décembre 1951, M. Touchard, administrateur à la Comédie-Française, l'appelle pour lui dire qu'il n'attend que son accord pour représenter la pièce, l'auteur répond que *La Ville*, « bien accueillie à la lecture, risque de choquer sur la scène. », *La Ville*, Postface (1954), p. 741-760, p. 744.

<sup>3004</sup> La « difficulté de trouver des jeunes garçons pour jouer les collégiens » de *La Ville* est un des arguments brandis par Montherlant pour s'opposer à la représentation de sa pièce, *ibid.*

<sup>3005</sup> *Service inutile*, « Avant-propos », p. 572. Pourtant bien mal placé pour faire ce type de reproche, l'auteur déplore le cabotinage de Chateaubriand et d'Hugo, ayant sombré à ses yeux dans « l'auto-gonfling pathologique ».

*presque excessifs, sens de la solidarité humaine, souci, allant jusqu'à la manie, de se gêner pour les autres et d'essayer de ne pas leur faire de tort, etc.*

*Ce personnage, aussi central que celui de Costals l'est ici, occupe la majeure partie d'une œuvre de près de six cents pages, et maint détail lui donne cette apparence 'autobiographique' que certains veulent trouver à Costals.*

*On peut se demander si la critique et le public, lisant La Rose de sable, prêteraient à l'auteur la même abondance de vertus qu'ils lui ont prêté d'abondance de vices après la lecture des Jeunes Filles.<sup>3006</sup>*

Pour contrer la déloyauté probable de son lecteur, Montherlant est amené lui aussi à *tricher* un peu. La version intégrale de *La Rose de sable*, l'« œuvre de près de six cents pages » à laquelle il se réfère, ne paraît qu'en 1969. Le lecteur, en 1936, n'est donc pas en mesure de vérifier les dires de l'auteur. Il verrait sinon que le portrait hagiographique d'Auligny esquissé dans ces quelques lignes passe sous silence l'étroitesse d'esprit du jeune provincial à son arrivée au Maroc. La construction du portrait d'Auligny en négatif de celui de Costals a en tout cas le mérite de mettre les lecteurs devant leurs propres contradictions. Si le public et la critique lui facilitent la tâche, l'auteur se projette de lui-même dans des doubles grotesques, pathétiques ou antipathiques<sup>3007</sup>. Décelable dès les premières œuvres dans les maladresses d'un *alter ego* pourtant idéalisé comme Alban, cette tendance est destinée à s'accroître. Le séducteur en fin de course de *La Mort qui fait le trottoir*, le collaborateur cynique de *Demain il fera jour* et le vieillard aigri du *Chaos et la nuit* attestent de cette évolution. L'écrivain ne peut ignorer que le reproche que Salins adresse à Alban<sup>3008</sup>, accusé de poser pour sa statue, et la vanité de Ravier se contemplant dans sa propre sculpture, bientôt vieille de dix ans<sup>3009</sup>, vont inmanquablement jouer en sa défaveur.

Le fait que Montherlant orchestre l'édification de sa légende tout en la faisant, de temps à autre, vaciller sur son assise est donc à prendre en compte lorsqu'on tente de cerner la spécificité de l'éthique héroïque et aristocratique dont il se réclame. La confrontation de son œuvre à celles d'autres écrivains — qu'ils appartiennent ou non à la noblesse — a d'ailleurs fait apparaître la diversité de postures que recouvre *l'éthique aristocratique*, expression qu'on emploie sans doute à tort au singulier. Le sens du jeu, la fidélité au passé, le rejet de la logique marchande et de la médiocrité qui lui est associée confèrent indéniablement une cohérence à l'imaginaire nobiliaire. Mais les comparaisons menées tout au long de cette étude

---

<sup>3006</sup> « Avertissement », *Les Jeunes Filles*, p. 917.

<sup>3007</sup> *Ibid.*

<sup>3008</sup> « — Tu veux être le Réformateur comme Linsbourg est le Protecteur. Tu poses pour ta statue ! », *Les Garçons*, p. 610.

<sup>3009</sup> *Celles qu'on prend dans ses bras*, p. 614 : « CHRISTINE, regardant un buste de Ravier : C'est vous ça ? On ne dirait pas. RAVIER : Il y a neuf ans. CHRISTINE : Ah ! c'est ça. RAVIER : Vous trouvez que j'ai beaucoup changé ? CHRISTINE : Un homme de quarante-neuf ans et un homme de cinquante-huit, ce n'est pas la même chose. »

signalent en creux le danger qu'il y a à vouloir trop unifier des choix existentiels et des pratiques d'écriture finalement très variés. Par exemple, les parallèles établis entre Yourcenar et l'auteur de *Brocéliande* ont pointé l'intérêt des deux écrivains pour la généalogie sans pour autant mettre sur le même plan la finalité qu'ils assignent à cette pratique traditionnellement aristocratique. Le rapprochement esquissé entre Montherlant et Joseph de Pesquidoux a été l'occasion de souligner l'attachement des deux aristocrates aux traditions locales, encore que la perspective dans laquelle se situe notre auteur ne puisse décidément pas être qualifiée de *régionaliste*. Quant aux relations de Morand et de Montherlant au dilettantisme et à l'excentricité, elles exigent elles aussi d'être clairement distinguées. Le même constat s'est imposé pour l'idéal viriliste et chevaleresque que défendent l'auteur de *Service inutile* et Drieu la Rochelle. L'engagement de ce dernier aux côtés des fascistes tranche avec les prises de position distantes et désinvoltes de Montherlant sous l'Occupation.

La convocation d'écrivains appartenant à des cercles, à des milieux *a priori* très éloignés de celui de Montherlant a permis de dépasser le clivage parfois réducteur entre classicisme et modernité en faisant ressortir la plasticité de l'éthique aristocratique. C'est dans cette optique que nous avons confronté l'œuvre de Montherlant à celle d'un *aristocrate bolchévique* comme Vailland et à celle de Genet, lequel se veut le représentant d'une chevalerie d'un ordre inversé. Il nous importait également de mettre en avant la différence d'enjeux esthétiques et idéologiques que comportent le culte de la dépense et la critique du rationalisme bourgeois dans l'œuvre de Montherlant et dans celle de Bataille. Les rapprochements opérés ont ainsi permis de mettre en lumière les multiples directions dans lesquelles peut se déployer le paradigme aristocratique. Uniformiser les diverses appropriations dont le référent nobiliaire fait l'objet reviendrait à laisser de côté l'impératif de singularité sur lequel repose l'éthique aristocratique<sup>3010</sup>.

Au cours de cette étude se sont esquissées des pistes de réflexion qui mériteraient d'être creusées en ce qu'elles éclairent des facettes peu connues de Montherlant. Bien qu'il occupe une place périphérique dans l'œuvre, le Japon a été évoqué à plusieurs reprises pour souligner la fascination qu'exercent sur l'écrivain le dépouillement et la codification du théâtre nô, l'éthique samouraï et les arts martiaux. Les allusions aux samouraïs du Japon

---

<sup>3010</sup> « Moi, *un autre* ! » s'exclame avec indignation le héros oisif et neurasthénique de Gontcharov lorsque son valet lui suggère qu'il pourrait se comporter comme *tout le monde*. Déménager, travailler, dire adieu à sa robe de chambre et à son lit, en bref vivre comme *les autres*, revient pour Oblomov à perdre sa dignité et à nier sa condition d'aristocrate, Ivan Gontcharov, *Oblomov*, Gallimard, (1859), 2007, p. 140. Si nous choisissons de faire référence à ce roman, c'est que Montherlant lui-même s'identifie au héros de Gontcharov dans l'une de ses nouvelles intitulée *Oblomov à Nijni-Novgorod* et reproduite dans sa *Correspondance* avec Peyrefitte, p. 83-90.

médiéval s'insèrent dans un réseau de références — les Templiers, les Teutoniques, les héros des chansons de geste et même Don Quichotte — symptomatique de la vision syncrétique que l'écrivain se fait de la chevalerie<sup>3011</sup>. Les liens que nous avons pu établir entre Montherlant et Mishima, notamment à travers le culte du corps et l'idéal statuaire qui émanent de leurs œuvres, trouvent naturellement un prolongement dans le choix du suicide<sup>3012</sup>. Mener une étude plus poussée sur les relations de Montherlant au Japon, tout en veillant à ne pas occulter le caractère disparate et approximatif<sup>3013</sup> des références à ce sujet dans l'œuvre, présenterait selon nous un double intérêt : sortir des sentiers battus par la critique, dont l'attention s'est portée, de manière logique, sur les liens de Montherlant avec la Rome antique, l'Espagne et le Maghreb, et tirer l'œuvre du côté de la modernité en explorant un sujet abordé, après Claudel, par Bataille<sup>3014</sup>, Barthes<sup>3015</sup> et Yourcenar<sup>3016</sup>.

La part belle qui est faite dans l'œuvre à l'infiniment petit pourrait elle aussi faire l'objet d'une étude plus approfondie. Nous avons amorcé cette réflexion en pointant les vertus que l'écrivain prête à la miniaturisation ludique et en soulignant la précision des didascalies de son « théâtre à vision rapprochée<sup>3017</sup> ». La célébration de la *grandeur* à laquelle on a coutume d'associer Montherlant gagnerait selon nous à ne pas être dissociée de l'intérêt qu'il manifeste pour le microscopique et l'infra-ordinaire. L'esprit potache que cultive cet écrivain jugé *académique* pourrait également faire l'objet de plus amples développements. Le goût

<sup>3011</sup> Ce mélange des références apparaît très clairement dans un texte comme « Les Chevaleries », *Le Solstice de juin*, p. 857-872. L'effervescence qui règne au collège du Parc est comparée à « l'extravagance héroïque des chevaleries persane, japonaise et chrétienne. », *Les Garçons*, p. 706.

<sup>3012</sup> Pierre Sipriot rappelle les parallèles qui ont été faits par les journalistes entre le suicide de l'écrivain japonais, en 1970, et celui de Montherlant, même si on ne peut bien entendu pas parler de *seppuku* dans son cas.

<sup>3013</sup> Nous avons vu que Montherlant ne s'étendait guère sur le théâtre nô dans la postface de *Fils de personne*, preuve que sa connaissance dans ce domaine est bien moins étendue que celle de Claudel ou de Yourcenar. Montherlant, qui n'est jamais allé au Japon, reconnaît volontiers ne pas être un spécialiste de la culture nipponne. Il se montre d'ailleurs plutôt évasif sur ses sources. Par exemple, on sait seulement que la fable du « Parapluie et du samouraï », qui a servi de titre à un discours que l'écrivain prononce en janvier 1938, provient d'« un livre japonais », *L'Équinoxe de septembre*, p. 755-760, p. 760.

<sup>3014</sup> On pense dans le cas de Bataille moins au Japon qu'à la figure de Mishima, à laquelle l'auteur de *La Littérature et le mal* (1957) consacre un chapitre.

<sup>3015</sup> La description que Roland Barthes fait des salles de Pachinko aurait sans doute intéressé Montherlant. La simplicité de ce jeu — le joueur insère des billes dans la machine et ne peut influencer que sur la vitesse à laquelle de nouvelles billes vont sortir — pourrait en effet éveiller la curiosité de notre auteur, fasciné par la limpidité des règles d'un sport tel que le football. En outre, le fait que le joueur de Pachinko se retrouve parfois « éclaboussé » par la « diarrhée de billes » lâchées par la machine nous semble par certains côtés pouvoir entrer en résonance avec la valorisation de la perte et de la dépense dans l'œuvre de Montherlant. Le Pachinko, note Roland Barthes, « oppose à la constriction de la richesse capitaliste, à la parcimonie constipée de salaires, la débâcle voluptueuse des billes d'argent, qui, d'un coup, emplissent la main du joueur. », voir le chapitre « Pachinko » dans *L'Empire des signes* (1970), Éditions du Seuil, 2007, p. 43-46.

<sup>3016</sup> Plusieurs textes du *Tour de la prison*, recueil posthume publié en 1991, sont consacrés au Japon. Yourcenar y fait un séjour de trois mois à l'automne 1982. Outre la traduction, en 1984, de *Cinq nô modernes* de Mishima, signalée précédemment, Yourcenar rédige en 1980 un essai sur l'écrivain japonais intitulé *Mishima ou la vision du vide*.

<sup>3017</sup> *La Ville*, Postface (1954), p. 755.

prononcé de Montherlant pour les canulars, les films burlesques<sup>3018</sup> et les plaisanteries scatologiques<sup>3019</sup> fournirait un point de départ intéressant pour faire ressortir les contrastes d'une écriture jouant sur les ruptures de ton. Ce serait ainsi l'occasion de poursuivre les réflexions que nous avons pu faire sur la porosité entre culture populaire et culture savante dans l'œuvre. Outre qu'elles attestent de cet éclectisme, les références à la littérature enfantine — les récits édifiants de « la divine comtesse<sup>3020</sup> », auteur vedette de la Bibliothèque Rose, mais aussi les petits journaux illustrés comme *Les Pieds-Nickelés*<sup>3021</sup> et *Cri-Cri*<sup>3022</sup> — mériteraient d'être étudiées de manière plus poussée pour contrebalancer l'image un peu trop sévère et sérieuse de l'écrivain.

---

<sup>3018</sup> L'auteur des *Jeunes Filles*, on l'a dit, multiplie les références à Chaplin. Il faudrait également mentionner le passage de *L'Équinoxe de septembre* dans lequel Montherlant, foncièrement anti-munichois, s'en prend à Chamberlain, qui, avec son faux col énorme et son pantalon trop court, est qualifié de « Marx Brother de la Paix », p. 825.

<sup>3019</sup> Nous nous sommes arrêtée sur le bruit de chasse d'eau interrompant les tirades grandiloquentes de Bruno, sur les pots de chambre déversés sur Don Juan et sur la fable scatologique des « Chenilles » mais d'autres exemples mériteraient d'être relevés.

<sup>3020</sup> *Pitié pour les femmes*, p. 1123.

<sup>3021</sup> Au cours de la première partie, nous avons eu l'occasion de relever deux allusions à la bande-dessinée de Forton dans *Les Garçons*. L'abbé de Pradts a gardé précieusement un album des *Pieds-Nickelés* que lui avait offert un jeune garçon. « Non, il faut garder cela. C'était trop drôle ! », avait-il dit à Mlle Sniejowska qui s'appêtait à jeter ce petit journal, *Les Garçons*, p. 837. Quelques pages plus loin, dans l'« Appendice aux *Garçons* », on voit la mère de Serge Sandrier, quinquagénaire aigrie et rigide, tourner avec impatience les pages des *Aventures époustouflantes de Gédéon Gueule-d'empeigne, prisonnier de la bande des Pieds-Nickelés*, *ibid.*, p. 851.

<sup>3022</sup> *Cri-Cri*, dont le premier numéro paraît en 1909 dans *L'Épatant*, est une des lectures favorites du fils de Costals, *Les Jeunes Filles*, p. 990. Ce journal illustré compte aussi Serge Sandrier parmi ses lecteurs fidèles, *Les Garçons*, p. 851.

## **BIBLIOGRAPHIE**





# 1. MONTHERLANT

## 1.1. ŒUVRES DE MONTHERLANT

*Les volumes ci-dessous constituent nos éditions de référence.*

### 1.1.1. Bibliothèque de la Pléiade

*Romans et œuvres de fiction non théâtrales*, préface de Roger Secrétain, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

- *Le Songe*, 1922.
- *Les Olympiques*, 1924.
- *Les Bestiaires*, 1926.
- *La Petite Infante de Castille*, 1929.
- *Encore un instant de bonheur*, 1934.
- *Les Célibataires*, 1934.
- *Les Jeunes Filles* (*Les Jeunes Filles*, 1936 ; *Pitié pour les femmes*, 1936 ; *Le Démon du bien*, 1937 ; *Les Lépreuses*, 1939).

*Théâtre*, préface de Jacques de Laprade et préface complémentaire de Philippe de Saint Robert, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

- *L'Exil*, 1929.
- *Pasiphaé*, 1936.
- *La Reine morte*, 1942.
- *Fils de personne ou Plus que le sang*, 1943.
- *Un incompris*, 1943.
- *Malatesta*, 1946.
- *Le Maître de Santiago*, 1947.
- *Demain il fera jour*, 1949.
- *Celles qu'on prend dans ses bras ou Les Chevaux de bois*, 1950.
- *La Ville dont le prince est un enfant*, 1951.

- *Port-Royal*, 1954.
- *Brocéliande*, 1956.
- *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, 1958.
- *Le Cardinal d'Espagne*, 1960.
- *L'Embroc*, 1963.
- *La Guerre Civile*, 1965.
- *Notes de Théâtre*, 1968.

*Essais*, préface de Pierre Sipriot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

- *La Relève du matin*, 1920.
- *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, 1924.
- *Aux Fontaines du désir*, 1927.
- *Un voyageur solitaire est un diable*, 1945.
- *Mors et Vita*, 1932.
- *Service inutile*, 1935.
- *L'Équinoxe de septembre*, 1938.
- *Le Solstice de juin*, 1941.
- *Carnets (années 1930 à 1944)*, 1957.

*Romans II*, préface de Michel Raimond, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

- *La Rose de sable*, 1967.
- *Les Garçons*, 1969.
- *Le Chaos et la nuit*, 1963.
- *Un assassin est mon maître*, 1971.

### **1.1.2. Ouvrages non recueillis ou non recueillis intégralement dans la Bibliothèque de la Pléiade**

*Histoire de la petite 19*, avec un portrait de l'auteur gravé par Gaspérini d'après J.-E. Blanche, Grasset, 1924.

*Le Paradis à l'ombre des épées*, Grasset, 1924.

*Les Onze devant la porte dorée*, Grasset, 1924.

*Les Bestiaires*, illustré par Hermann-Paul, Éditions Mornay, 1926.

*Les Olympiques*, lithographies d'Yves Alix, G. Crès, 1926.

*Les Îles de la félicité*, Grasset, 1928.

*Pages de tendresse*, pages choisies et pages inédites, Grasset, 1928.

*Pour le délassement de l'auteur*, Hazan, 1928.

*La Relève du matin*, avec dix lithographies de Robert Delaunay, Éditions Spes, 1928.

*Earinus, troisième olympique*, Éditions Émile Hazan & Cie, 1929.

*Le Génie et les fumisteries du divin*, La Nouvelle Société d'Édition, 1929.

*Au petit mutilé*, Les Éditions des Portiques, 1930.

*Encore un instant de bonheur*, Grasset, 1934.

*Mors et vita*, cinq planches gravées au burin par Albert Decaris, Grasset, 1936.

*Flèche du sud*, Maurice d'Hartoy, « Les Maîtres du style », 1937.

*L'Équinoxe de septembre*, Grasset, 1938.

*Les Jeunes Filles*, lithographies de Mariette Lydis, G. Govone, 1938.

*Les Olympiques*, Grasset, 1938.

*Paysage des Olympiques*, illustré de 87 photographies de Karel Egermeier, Grasset, 1940.

*Le Solstice de juin*, Grasset, 1941.

*Les Olympiques*, illustré par Charles Despiau, Gallimard, 1943.

*L'Éventail de fer*, Flammarion, 1944.

*Pasiphaé, Chant de Minos, (Les Crétois)*, gravures d'Henri Matisse, Les Héritiers de l'artiste, M. Fabiani, 1944.

*Encore un instant de bonheur*, gravures de Robert Cami, M. Vox (impr. de J. Crès), 1945.

*Les Voyageurs traqués*, lithographies de Mariano Andreu, H. Lefèbvre, 1945.

*Malatesta*, lithographies originales en couleurs d'Yves Brayer, Lallemand (impr. de Fequet et Baudier), 1947.

*Pasiphaé*, édition illustrée de deux dessins de Jean Cocteau, Sceaux, Le Palimugre, 1947.

*La Petite Infante de Castille, historiette*, [Le Journal des jeunes personnes, esquisses de danseuses espagnoles], lithographies originales de Mariano Andreu, H. Lefèbvre, 1947.

*Pages d'amour de La Rose de sable*, lithographies de Lucien Fontanarosa, Éditions Robert Laffont, 1948.

*Saint-Simon*, avec des burins d'Albert Decaris, L'Originale, 1948.

*Le Fichier parisien*, Paris-Genève, La Palatine, 1952.

*Les Auligny* (pages extraites du roman *La Rose de sable*), Amiot-Dumont, « Le Chardon », 1956.

*La Rédemption par les bêtes*, dessins de Pierre Bonnard, Aux dépens d'un amateur, 1959.

*Le Cardinal d'Espagne*, gravures de Pierre-Yves Trémois, H. Lefebvre, 1960.

*La Ville dont le prince est un enfant*, lithographies d'Edouard Mac Avoy, Hippocrate et ses amis, 1961.

*Discours de réception à l'Académie française et Réponse de M. le duc de Lévis Mirepoix*, Gallimard, 1963.

*Les Jeunes Filles*, illustrations d'Edouard Mac Avoy, préface de Geneviève Dormann, Club des Amis du Livre, « Le Meilleur livre de la femme », 1965.

*Va jouer avec cette poussière (Carnets 1958-1964)*, Gallimard, 1966.

*Le Treizième César*, Gallimard, 1970.

*La Marée du soir (Carnets 1958-1971)*, Gallimard, 1972.

*La Tragédie sans masque*, Gallimard, 1972.

*Les Garçons*, illustrations d'Edouard Mac Avoy, Gallimard, 1973.

*Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, Gallimard, 1973.

*Le Fichier parisien*, édition définitive revue et augmentée par l'auteur, Gallimard, 1974.

*Tous feux éteints, Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans dates et 1972*, Gallimard, 1975.

*Coups de soleil*, Gallimard, 1976.

*L'Équinoxe de septembre, Le Solstice de juin*, suivi de *Mémoire inédit* (rédigé en 1948), Gallimard, 1976.

*Thrasyllé*, illustré au burin par Albert Decaris, préface de Pierre Sipriot, Lausanne, Éditions du Grand-Pont, 1983.

*Corridas de toros*, L'Inédit, 1985.

*Moustique*, La Table Ronde, 1986.

*Essais critiques*, Gallimard, 1995.

*Garder tout en composant tout (1924-1972), Carnets inédits, derniers Carnets*, Gallimard, 2001.

### **1.1.3. Essais et articles**

#### *1.1.3.1. Essais et articles sur des écrivains*

- Maurice Barrès

« Position inchangée », *Septentrion, Revue des marches du Nord*, numéro spécial Barrès, août-septembre 1928.

« Barrès prisonnier », *Nouvelles Littéraires*, 16 décembre 1933.

« Barrès revient », *1935*, 27 mars 1935.

- Jean Cocteau

« Les étoiles l'attendaient », *Nouvelles Littéraires*, 17 octobre 1963.

- Joseph Delteil

« Joseph Delteil et les matadors littéraires », *Nouvelles Littéraires*, 18 septembre 1926. Article repris sous le titre « Les Matadors littéraires » dans *Pour le délassement de l'auteur*, Hazan, 1928.

« Justice pour Delteil », *Le Jour*, 27 avril 1934. Article repris dans *Garder tout en composant tout*.

- André Gide

« Acheminement vers Gide », dans *Hommage à André Gide*, Éditions du Capitole, 1928.

- Marcel Jouhandeau

« Marcel Jouhandeau », *Livres de France*, n° 8, octobre 1957. Article repris dans *Garder tout en composant tout*.

- Roger Martin du Gard

« L'Avenir de Roger Martin du Gard. Montherlant : une place à part », *Arts*, n° 549, 4 janvier 1956.

- François Mauriac

« Mauriac », dans *Hommage à François Mauriac, La Revue du siècle*, juillet-août 1933.

- André Maurois

« Adieu à André Maurois. Il nous fit honneur. », *Nouvelles Littéraires*, 12 octobre 1967. Article repris dans *Garder tout en composant tout*.

- Paul Morand

« Le Snobisme et l'idée de vitesse », *Comœdia*, 15 novembre 1927. Article repris dans *Flèche du sud*, Maurice d'Hartoy, 1937.

- Romain Rolland

« Hommage à Romain Rolland », *Le Disque vert*, n° 6, mars-avril 1954.

#### *1.1.3.2. Essais et articles consacrés à d'autres sujets*

« Un projet abandonné : une rubrique des sports dans une grande revue littéraire », *L'Œil de bœuf*, avril 1921.

« Avons-nous une littérature sportive ? Réponse de Henry de Montherlant », *Le Journal littéraire*, 14 juin 1924.

« Littérateurs et toreros d'après la guerre », *L'Intransigeant*, 19 mai 1925. Article repris dans *Le Génie et les fumisteries du divin*, La Nouvelle Société d'Édition, 1929.

« La femme et le devoir de bonheur », *Le Figaro illustré*, février 1933.

« Notes sur *Les Olympiques* », *NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1940. Article repris dans *Paysage des Olympiques*.

« Pétain », *Le Jour*, 9 avril 1934, repris dans *Le Solstice de juin*, Grasset, 1941.

« La postérité est chaste », *Nouvelles Littéraires*, 3 septembre 1970 et 22 octobre 1970.

#### **1.1.4. Autres**

« Au pays de là-haut », texte de présentation des *Croix de bois* de Roland Dorgelès, Club des amis du livre, « Le meilleur livre du mois », 1920.

Avant-propos de *Physiologie de la boxe* d'Édouard Des Courrières avec des lithographies d'Albert Moreau, Librairie Floury, 1929.

Préface de *Lettre de Madrid* de Prosper Mérimée, Éditions de la Couronne, 1946.

Préface de *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes, Le Livre de poche, 1962, texte repris dans *Essais critiques*.

Préface du *Satiricon* de Pétrone, Gallimard, 1969, texte repris dans *Essais critiques*.

Préface de *Quo vadis* de Henryk Sienkiewicz, Le Livre de poche, 1970.

Préface de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, Le Livre de poche, 1972, texte repris dans *Essais critiques*.

Préface de *La Religieuse* de Denis Diderot, Le Livre de poche, 1972, texte repris dans *Essais critiques*.

*Montherlant Dessins*, quatre-vingt-huit dessins réunis et présentés par Pierre Sipriot, Copernic, 1979.



## 1.2. CORRESPONDANCE

### 1.2.1. Volumes composés pour une grande part de lettres de Montherlant

*Correspondance*, Henry de Montherlant, Roger Peyrefitte, présentation et notes de Roger Peyrefitte et de Pierre Sipriot, Éditions Robert Laffont, 1983.

*Lettres à une jeune fille*, Correspondance Henry de Montherlant-Alice Poirier, *L'Inédit*, 1985.

*Lettres à Michel de Saint-Pierre*, préface de Michel de Saint-Pierre, Albin Michel, 1987.

*Lettres à Jean Grenier*, Université de Brest, 1998.

### 1.2.2. Volumes contenant des lettres de Montherlant

BOULOUQUE, Claudine, *Maurice Genevoix et le métier de l'écrivain*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Agence Culturelle de Paris, 1990.

GHÉON, Henri – GIDE, André, *Correspondance II*, Gallimard, 1976.

« Lettres à Robert Garric », *Amitiés Robert Garric*, n° 13, 1978.

MAURIAC, François, *Lettres d'une vie*, Grasset, 1981.

SAINT ROBERT, Philippe de, *Montherlant ou La Relève du soir*, (avec quatre-vingt-treize lettres inédites), Les Belles Lettres, 1992.

SANDELION, Jeanne, *Montherlant et les femmes*, (avec quarante-cinq lettres inédites de Henry de Montherlant), Plon, 1950.

SUARÈS, André, *L'Art et la vie, lettres inédites*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1984.

YELNIK, Odile, *Jean Prévost, portrait d'un homme*, Fayard, 1979.

### 1.3. ENTRETIENS

LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec Henry de Montherlant », *Nouvelles Littéraires*, 23 décembre 1923, repris dans Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, 1<sup>re</sup> série, NRF, 1924.

LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec Henry de Montherlant », *Nouvelles Littéraires*, 15 octobre 1927, repris dans Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, 4<sup>ème</sup> série, NRF, 1929.

LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec Montherlant », *Nouvelles Littéraires*, 18 juillet 1936.

« Montherlant devant lui-même », par Noël B. de la Mort, *La Gerbe*, 8 janvier 1942.

« Montherlant renoncera-t-il au roman ? », interview par René Barjavel, *Carrefour*, 15 décembre 1948.

« Les Projets de Montherlant : deux ou trois pièces et un petit chat », *Opéra*, 4 juillet 1951.

DUMAYET, Pierre, « Un homme de lettres : Henry de Montherlant (12 septembre 1962) », *Vu et Entendu*, Stock, 1964.

« Vingt-cinq ans de théâtre », *Le Monde*, 22 septembre 1966.

« Entretien avec Henry de Montherlant à propos de *La Ville dont le prince est un enfant* », *Le Monde*, 6 décembre 1967.

« Montherlant, *Les Garçons* », interview par Bernard Pivot, *Réalités*, n° 279, avril 1969.

« Mon succès est un malentendu », propos recueillis par Philippe Djian, *Magazine littéraire*, n° 28, avril-mai 1969.

MARCHAND, Jean-José, *Jean-José Marchand interroge Montherlant*, J-M Place éditeur, « Archives du XX<sup>e</sup> siècle », Cahier n° 2, 1980.

THIERRY, Jean-Jacques, *Montherlant vu par les jeunes de 17 à 27 ans*, avant-propos par Henry de Montherlant, Éditions de la Table Ronde, 1959.

<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF86644601/henry-de-montherlant.fr.html> : interview de Montherlant du 9 février 1954, réalisée chez l'écrivain, quai Voltaire, dans le cadre de l'émission littéraire *Lecture pour tous*, lancée par Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet en 1953 (site consulté le 29/07/2012).

<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPF86632058/henry-de-montherlant-la-jeunesse.fr.html> : dernière interview télévisée de Montherlant, accordée à Jean-José Marchand le 10 mai 1971 (site consulté le 30/07/2012).

## **1.4. CRITIQUE CONSACRÉE À MONTHERLANT ET À SON ŒUVRE**

### **1.4.1. Ouvrages biographiques**

ALMÉRAS, Philippe, *Montherlant, une vie en double*, Versailles, Éditions Via Romana, 2009.

FAURE-BIGUET, Jean-Napoléon, *Les Enfances de Montherlant*, Plon, 1941.

SIPRIOT, Pierre, *Montherlant sans masque*, Éditions Robert Laffont, tome I, *L'Enfant prodigue*, 1982, tome II, *Écris avec ton sang*, 1990.

SIPRIOT, Pierre, *Album Montherlant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

### **1.4.2. Études d'ensemble**

BEER, Jean de, *Montherlant, l'homme encombré de Dieu*, Flammarion, 1963.

BLANC, André, *Montherlant, Un pessimisme heureux*, Le Centurion/Sciences humaines, 1965.

BLANC, André, *L'Esthétique de Montherlant*, S.E.D.E.S., « Esthétique », 1995.

BORDONOVE, Georges, *Henry de Montherlant*, Éditions Universitaires, 1958.

DOMENGET, Jean-François, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003.

GARET, Jean-Louis, *Un Écrivain dans le siècle : Henry de Montherlant*, Éditions des Écrivains, 1999.

MARISSEL, André, *Henry de Montherlant*, Éditions Universitaires, « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », 1966.

MOHRT, Michel, *Montherlant, « homme libre »* (1943), Gallimard, 1989.

PERRUCHOT, Henri, *Montherlant*, Gallimard, 1959.

SAINT-PIERRE, Michel de, *Montherlant bourreau de soi-même*, Gallimard, 1949.

SAINT ROBERT, Philippe de, *Montherlant le séparé*, Le Seuil, 1953.

SIPRIOT, Pierre, *Montherlant par lui-même*, « Écrivains de toujours », Le Seuil, 1953.

### **1.4.3. Études et articles portant sur un aspect de l'œuvre**

AKUTAGAWA, Hitomi, « Montherlant entre roman et théâtre. Écriture et réécriture de *La Ville dont le prince est un enfant* », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 2, 1995.

ARAGON, Louis, « Sardanapale ou Jésus-Christ ? », *L'Humanité*, 22 octobre 1934.

ARAGON, Louis, « *Service inutile* par Montherlant », *Commune*, n° 28, décembre 1935.

ARAGON, Louis, « La Nouvelle Épopée », *Europe*, n° 187, 15 juillet 1938.

ARAGON, Louis, « À Henry de Montherlant », *Ce soir*, 24 octobre 1938.

ARAGON, Louis, « La France de toujours », *Ce soir*, 7 décembre 1938.

ARX, Paule d', *La Femme dans le théâtre de Henry de Montherlant*, Nizet, 1973.

ARX, Paule d', *Montherlant ou Les chemins de l'exil*, Nizet, 1995.

AUGLANS, Cédric, « *Mitra dins leis ôbras de Mistral, Folco de Baroncelli e Montherlant* », Université Paul Valéry-Montpellier III, *Lengas*, 53, 2003.

BALADIER, Louis, *Montherlant narrateur ou l'effet-miroir*, thèse dactylographiée, Université de Paris IV, 1989.

BALADIER, Louis, *Le Chaos et la nuit : résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Nathan, 1993.

BALADIER, Louis, *Lecture de La Reine morte*, *L'École des lettres*, 1995.

BARAT, Jean-Claude, « Mon Journal inédit », *Revue des Deux Mondes*, octobre 1992.

BEAUVOIR, Simone de, « Montherlant ou le pain du dégoût », *Le Deuxième sexe I - Les Faits et les mythes*, Gallimard, 1949.

BLANC, André, *La Reine morte*, Commentaire, Hatier, « Profil d'une œuvre », 1970.

BLANC, André (dir.), *Les Critiques de notre temps et Montherlant*, Garnier, 1973.

BLANC, André, « Montherlant disciple de Barrès : l'imitation et la distance », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1978.

BLANC, André, « État présent des études sur Henry de Montherlant », *L'Information littéraire*, mai-juin 1983.

BLANC, André, « Angélique de Saint-Jean à travers Sainte-Beuve et Montherlant », *Chroniques de Port-Royal*, n° 34, 1985.

BLANC, André, « Un romancier solitaire est un diable. Ironie et onirisme ou le statut du narrateur dans *Le Chaos et la Nuit* », *Lettres et réalités*, Aix-en-Provence, 1988.

BLANC, André, « À propos de *Pasiphaé*. Remarques sur un manuscrit de Montherlant », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 186, 1995.

BOISDEFFRE, Pierre de, « Henry de Montherlant ou le Chevalier du Néant », *Métamorphose de la littérature, de Barrès à Malraux*, Éditions Alsatia, 1952.

BOUCH, Antoine, pseudonyme de Philippe du Puy de Clinchamps, *Montherlant bourgeois ou gentilhomme de lettres ?*, Par plaisir, 1951.

BOUCH, Antoine, « Polémique autour d'une famille : les Montherlant : des bourgeois », *Arts* n° 578, 25 juillet 1956.

BRULARD, Roger, *Montherlant et ses masques*, Bruxelles, Éditions La Lecture au foyer, 1953.

BRUNEL, Patrick, « Henry de Montherlant : *Le Chaos et la nuit* ou 'l'allégresse de la tragédie' », *Dix-neuf/vingt*, n° 8, octobre 1999.

BRUNEL, Patrick, « 'Esprit de légèreté' et esthétique du 'double jeu' chez Montherlant », *La Pensée du paradoxe, Approches du Romantisme, Hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

CAMUS, Albert, « *L'Équinoxe de septembre* par Henry de Montherlant », *Alger républicain*, 5 février 1939.

CORVIN, Michel, « Une dramaturgie à l'ancienne ? », *Le Théâtre de France*, t. II, Armand Colin, 1989.

DHOQUOIS, Régine et PRASSOLOFF, Annie, « Le procès du *Montherlant sans masque* de Pierre Sipriot », *Actes* n° 43-44, avril 1984.

DOMENGET, Jean-François, « Montherlant, Paul Morand : Le voyage et la vitesse », *Paul Morand écrivain*, Textes réunis par Michel Collomb, avec des inédits de Paul Morand, Service des Publications, Université Paul Valéry, Montpellier, 1993.

DOMENGET, Jean-François, « Entre l'archétype et l'actualité : *Le Jeune Homme* de François Mauriac », *Mauriac et l'observation des passions*, actes de colloque, Paris, Sorbonne, 2-4 octobre 1995, 1996.

DOMENGET, Jean-François, « La langue de l'exil : Montherlant et le latin », dans *La Réception du latin du début du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Presses de l'Université d'Angers, 1996.

DOMENGET, Jean-François, « Montherlant : l'essayiste sur l'échelle de Jacob », à paraître dans les actes du colloque *Les Hauts États de la non-croyance*, Institut Catholique de Paris, 23 et 24 avril 1997.

DOMENGET, Jean-François, « Montherlant », *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Dictionnaire Le Robert, 2000.

DOMENGET, Jean-François, « *La Rose de sable* de Montherlant : un roman de gauche ou de droite ? », *Écritures romanesques de droite au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Catherine Douzon et de Paul de Renard, Éditions Universitaires de Dijon, 2002.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, « Aux sources du désir par Henry de Montherlant », *NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1927.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, « Christianisme et paganisme », *NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1941.

DURAND, François, « Montherlant : les limites d'un équilibre », *Cahiers François Mauriac*, n° 18, Grasset, 1991.

DUROISIN, Pierre, *Montherlant et l'Antiquité*, Les Belles-Lettres, 1987.

DUROISIN, Pierre, « À propos de *Moustique*, un 'roman' de Henry de Montherlant », dans *Les Études Classiques* (69, 4), Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur (B), 2001.

DUROISIN, Pierre, « Les Élégiques latins chez Henry de Montherlant et Gabriel Matzneff », dans *Présence de Catulle et des Élégiques latins*, actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002), Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2005.

DUROISIN, Pierre, *Montherlant et le latin*, dans le n° 18 de *Disciplina*, revue du CPLA (Centre de Pédagogie des Langues Anciennes), Bruxelles, 2006.

DUROISIN, Pierre, « Aux origines du dernier roman de Henry de Montherlant : Alger dans *Un assassin est mon maître* », *Les Lettres romanes*, Université de Louvain, tome LXI, n° 3-4, 2007.

- DUROISIN, Pierre, « Un inédit du jeune Henry de Montherlant : le chapitre I du *De Augusto*, 1907 », *Les Lettres romanes*, tome LXII, n° 1-2, 2008.
- DUROISIN, Pierre, « Le *De Augusto* du jeune Henry de Montherlant » (suite et fin du tome LXII, n° 1-2 paru en 2008), *Les Lettres Romanes*, tome LXIII, n° 3-4, 2009.
- DUROISIN, Pierre, « Henry de Montherlant et *L'Amitié antique* de Ludovic Dugas », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2010.
- DUROISIN, Pierre, « Henry de Montherlant avec Victor Duruy, Louis Ménard, Charles Daremberg et quelques autres dans 'la marmite des penseurs pensants' », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2011.
- DUROISIN, Pierre, « Henry de Montherlant lecteur assidu de Pétrone », actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand en novembre 2006, Centre de Recherches A. Piganiol, 2011.
- DUROISIN, Pierre, *Henry de Montherlant auteur-éditeur de Nadia (1906-1908)*, *Les Lettres romanes*, tome LXV, n° 1-2, 2011.
- FAVRE, Frantz, *Montherlant et Camus : une lignée nietzschéenne*, Lettres modernes Minard, 2000.
- FÉAL, Gisèle, *La mythologie matriarcale chez Claudel, Montherlant, Crommelynck, Ionesco et Genet*, New York, Peter Lang, 1993.
- GAUCHER, Julie, *L'écriture de la sportive. Identité du personnage littéraire chez Paul Morand et Henry de Montherlant*, L'Harmattan, « Espaces et Temps du sport », 2004.
- GOLSAN, Richard, « The Dialectics of Nature and Grace in Montherlant's *Port-Royal* », *Cincinnati Romance Review*, 2, 1983.
- GOLSAN, Richard, « 'ange' et 'bête' in Montherlant's *Port-Royal* », *Essays in French Literature*, 21/1984.
- GOLSAN, Richard, « Montherlant and Collaboration. The Politics of Disengagement », *Romance Quarterly* (Washington), 35 (2), mai 1988.
- GOLSAN, Richard, « *Service inutile* : A Study of the Tragic in the Theatre of Henry de Montherlant », *Romance Monographs*, University of Missouri, 1988.
- GOLSAN, Richard, « Henry de Montherlant. Itinerary of an Ambivalent Fascist », *Fascism, Aesthetics and Culture*, Hanover (NH), 1992.

- GOLSAN, Richard, « Find a victim : Montherlant and the de Man Affair », *The French Review*, février 1993.
- GOLSAN, Richard, « Montherlant et la parole », *South Atlantic Review*, review of Pierre J. Lapaire, vol. 59, n° 2, mai 1994.
- GOLSAN, Richard, « Montherlant et les Hussards : d'une génération l'autre », *Les Hussards : une génération littéraire*, sous la direction de Marc Dambre, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- GOLSAN, Richard, « Simone de Beauvoir on Henry de Montherlant : a Map of Misreading ? » in *Hawtorne Melanie C.(ed.) Contingent Loves : Simone de Beauvoir and Sexuality*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000.
- GRIFFITHS, Richard, « Reality and Myth in Montherlant's Don Juan », in E. Freeman u. a. (Hrsg.), *Myth and Its Making in the French Theatre*, Studies presented to W. D. Howarth, Cambridge, 1988.
- GUÉHENNO, Jean, *Entre le passé et l'avenir : Barrès, Descartes, Diderot, Gide, Gœthe, Hugo, Jaurès, Lawrence, Lénine, Malraux, Mann, Marx, Montherlant, Nietzsche, Péguy, Trotski*, Recueil de textes extraits de la revue *Europe* (1929-1935), Grasset, 1979.
- GUÉRIN, Jeanyves, « Classicisme de Montherlant », *Le Théâtre de 1914 à 1950*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2007.
- HÉLIOT, Armelle, « Montherlant, le jour se lève enfin », article paru dans *Le Figaro* le 26 avril 2013.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, « En torno al casticismo, Unamuno y Montherlant, *Homenaje a Mathilde Pomès* », *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. XXVI, n° 108, 1977.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, « Montherlant », *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- HERPE, Noël, « Blaise Couture et l'Abbé de Pradts ou le démon de la connaissance selon Mauriac et Montherlant », *François Mauriac devant le problème du mal*, Klincksieck, 1994.
- HILLEN, Sabine, « Guerrières aux voix de sirènes : quelques représentations de la femme dans le théâtre de Montherlant et de Yourcenar », *Rapports, Het Franse Bæk*, vol. 68, 1998.



HILLEN, Sabine, *Le Roman monologue : Montherlant auteur, narrateur, acteur*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002.

HUBERT, Marie-Claude, préface et annotations de *La Reine morte*, Gallimard, « Folio théâtre », 2006.

HUGHES, Edward, « Claiming cultural dissidence : Montherlant's *La Rose de Sable* », *Writing Marginality in Modern French Literature : from Loti to Genet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

HUMIÈRES, Catherine d', POIGNAULT, Rémy, « Les Minotaures de Montherlant », colloque *Autour du Minotaure* organisé par le Centre de recherche sur les littératures et la socio-poétique (CELIS), Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, 14 janvier 2010.

JOHNSON, Robert B., « 'Camus' *La Chute*, or Montherlant s'éloigne », *The French Review*, vol. XLIV, n° 6, mai 1971.

KRÉMER, Jean-Pierre, *Le Désir dans l'œuvre de Montherlant*, Lettres modernes Minard, « Archives des lettres modernes », 1987.

KYRIA, Pierre, « Le 'boy' d'un Montherlant nomade », *Le Magazine littéraire*, n° 230, mai 1986.

LANCREY-JAVAL, Romain, *Le langage dramatique de La Reine morte*, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1995.

LAPAIRE, Pierre-J., « Pouvoir politique et antithéâtre chez Camus, Montherlant et Sartre », *Romance Quarterly*, vol. XXXVI, n° 4, 1989.

LARQUIÉ, Claude, « Montherlant et l'histoire », *Preuves*, n° 214, janvier 1969.

LECARME, Jacques, « Montherlant, ou l'avatar de l'écrivain », *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001.

LECERF, Émile, *Montherlant ou la guerre permanente*, Bruxelles-Paris, Les Éditions de la Toison d'or, 1944.

LEMARCHAND, Jacques, « *La Ville dont le prince est un enfant* d'Henry de Montherlant ; *Œdipe* d'Henri Ghéon, au Centre Dramatique de l'Ouest (Rennes) », *Le Figaro littéraire*, n° 298, 5 janvier 1952.

LEPESANT-HAYAT, Jeannine, « Henry de Montherlant, Jules Roy : la guerre et la paix », *Jules Roy : un engagement*, actes du colloque organisé le 5 octobre 2001 par le Centre

d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines et par le Service historique de l'Armée de l'air, sous la direction de Christian Delporte, Patrick Facon et Jeannine Lepesant-Hayat.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « Discours de réception à l'Académie française » (27 juin 1974), *Le Monde*, 28 juin 1974.

LOZANO, Wenceslao Carlos, « La Traducción al español de *Les Bestiaires* de Montherlant por Pedro Salinas : un caso de restitución cultural », in Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás, *La Traducción, metodología, historia, literatura, ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, 1995.

MACÉ, Marielle, « 'Montherlant s'éloigne'. Les asynchronies de l'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, juillet-septembre 2005.

MATZNEFF, Gabriel, préface de *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Gallimard, « Folio », 1972.

MATZNEFF, Gabriel, « Montherlant éducateur », *Matulu*, mars 1972.

MAURIAC, François, « Henry de Montherlant, *La Relève du matin* », *Revue hebdomadaire*, décembre 1920.

MAURIAC, François, « Le Cas Montherlant », *Gringoire*, 31 juillet 1936.

MEYER, Jean, « Un théâtre dont la reine est l'écriture », *Revue des Deux Mondes*, n° 10, octobre 1992.

MEYER, Jean, « Notes autour de la création de *La Ville dont le prince est un enfant* », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 2, 1995.

MICHELBACH, Pierre, « Les Mensonges de Montherlant », *L'Histoire* n° 139, décembre 1990.

MICHEL, Jacqueline, *L'Aventure janséniste dans l'œuvre de Henry de Montherlant*, Nizet, 1976.

MICHEL, Jacqueline, « Montherlant et Colette. Réflexions sur un 'éloge'... », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n.° 76, 1976.

MICHEL, Jacqueline, « *Le Cardinal d'Espagne*. Jeux et masques de la peur », *Revue de littérature française et comparée*, n. 3, 1994.

MOCAN, Liana Maria, « La symbolique du blanc dans *Le Maître de Santiago* de Montherlant », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 2004.

MONDINI, Bona, *Montherlant du côté de Port-Royal, la pièce et ses sources*, Debresse, 1962.

MONNERIE, Michel, *La Dramaturgie catholique de Henry de Montherlant/La tentation du christianisme « pris au sérieux »*, Éditions Ségquier, 2009.

MORAND, Paul, « Et vite ! », *Comœdia*, 10 novembre 1927.

MOURLET, Michel, « Deux Dinosaures (Fritz Lang et Montherlant) », *La Table Ronde*, 1976.

MOURLET, Michel, « Montherlant ou le démon des possibles », *Écrivains de France XX<sup>e</sup> siècle*, Valmonde-Trédaniel, 1997.

NIMIER, Roger, « On ne se lasse pas de tuer les femmes », *Opéra*, 16 mai 1951.

O'FLAHERTY, Patricia, « *La Rose de sable* : Une déclaration politique inspirée par l'amour », *Australian Journal of French Studies*, 25 (3), 1988.

O'FLAHERTY, Patricia, « Mythopœtic Process in Montherlant's *Thrasyllé* », *Nottingham French Studies*, 32 (2), 1993.

O'FLAHERTY, Patricia, « Educative Pederasty in Montherlant and Plato », *Essays in French Literature*, novembre 1995.

O'FLAHERTY, Patricia, « Le corps humain comme objet d'art dans l'œuvre de Henry de Montherlant », *French Studies in Southern Africa*, 26, 1997.

O'FLAHERTY, Patricia, « Montherlant's Musical Appropriation of the Colonial Subject : North African Arab, Child and Woman », *The Irish Journal of French Studies*, 2, 2002.

O'FLAHERTY, Patricia, Henry de Montherlant, « A Philosophy of Failure », *Peter Lang AG*, Bern, 2003.

PAULHAN, Jean, « Réflexions sur *La Reine Morte* », *Les Lettres françaises*, n° 6, avril 1943.

PIERRAT, Emmanuel, « Montherlant », *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, sous la direction de Didier Eribon, Larousse, 2003.

- POULOSKY, L. J., « Représentation du couple tragique dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle : Ondine et Hans, Inès et Pedro, Antigone et Hémon », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 4, 1997.
- RAIMOND, Michel, *Les Romans de Montherlant*, C.D.U.-S.E.D.E.S., 1982.
- RAIMOND, Michel, « Mauriac et Montherlant », *François Mauriac*, Éditions de L'Herne, 1985.
- RIDDERSTAD, Anton, *L'image de Henry de Montherlant dans l'histoire littéraire* (thèse de doctorat), Université de Stockholm, 2002.
- RIDDERSTAD, Anton, « Henry de Montherlant anticolonialiste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier-mars 2005.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Théâtre de Montherlant*, S.E.D.E.S., 1974.
- SEGHERS, Pierre, « Les incontinenances verbales de Monsieur de Montherlant », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1944.
- SIMON, Pierre-Henri, *Procès du héros : Montherlant*, Drieu la Rochelle, Prévost, Éditions du Seuil, 1950.
- SITO ALBA, Manuel, *Montherlant et l'Espagne*, Klincksieck, 1978.
- SIPRIOT, Pierre, « Montherlant et Brasillach », *Robert Brasillach et la génération perdue*, Monaco, Éditions du Rocher, 1987.
- SIPRIOT, Pierre (dir.), *Montherlant et le suicide*, Éditions du Rocher, 1988.
- SIPRIOT, Pierre, « Montherlant et la sagesse », *Revue des Deux Mondes*, octobre 1992.
- SOREL, Marie, « Les chevaleries de Monsieur de Montherlant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, décembre 2010.
- SOREL, Marie, « La revanche de l'*hamour* : mise à mort du romance dans l'œuvre de Montherlant ? », *Romance, Romanesques* n° 4, textes réunis par Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, Encrage Université, 2011.
- STAFFORD-BROWN, Jennifer, « Sympathy for the Devil : The Problem of Montherlant and the Medieval », *Papers on Language and Literature*, 2008.
- STEPHAN, Andrée, « L'imagination visuelle dans le théâtre de Montherlant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1977.

#### 1.4.4. Ouvrages collectifs : actes de colloques et périodiques

##### 1.4.4.1. Colloques

*Montherlant aujourd'hui*, colloque organisé par la Société des amis de Montherlant et par les universités Paris IV et Paris XII, du 27 au 30 janvier 1995.

*Journée Henry de Montherlant du 25 septembre 2007 à Bruxelles, Actes*, à l'initiative du comte Henri de Meeûs, de Pierre Somville et de Pierre Duroisin, Bruxelles, Tropismes Librairies, 2008.

*Lire Montherlant*, colloque organisé par Claude Coste (Stendhal-Grenoble 3), Jeanyves Guérin et Alain Schaffner (Sorbonne Nouvelle-Paris 3), du 25 au 27 novembre 2010, Paris 3 centre Censier et Maison de la Recherche, actes à paraître.

*L'Imaginaire de Montherlant : figures et formes*, colloque organisé par Patrick Brunel, du 22 au 24 novembre 2012, à la Faculté des Lettres de L'Institut Catholique de Paris, actes à paraître.

##### 1.4.4.2. Périodiques

*Port-Royal*, La Table Ronde, n° 84, décembre 1954.

*L'Avant-Scène Femina-Théâtre, Celles qu'on prend dans ses bras* suivi d'*Un incompris* de Montherlant, n° 147, mai 1957.

*Le Cardinal d'Espagne*, La Table Ronde, n° 148, avril 1960.

*Montherlant*, numéro dirigé et présenté par Pierre Sipriot, *La Table Ronde*, n° 155, novembre 1960.

*L'Avant-Scène Théâtre*, spécial Montherlant, *L'Exil – Malatesta*, n° 379-380, mai 1967.

*L'Avant-Scène Théâtre, La Ville dont le prince est un enfant* de Montherlant, n° 436, novembre 1969.

*Henry de Montherlant*, *La Nouvelle Revue Française*, n° 242, février 1973.

*Henry de Montherlant poète*, *Le Pont de l'épée*, n° 52-53, 1975.

« Henry de Montherlant. *Les Jeunes Filles* », études réunies par Jean-François Domenget, *Roman* 20-50, n° 21, juin 1996.

*Montherlant. Derrière les masques, l'écrivain, L'Atelier du Roman* n° 58, Flammarion, juin 2009.

*Babel-Littératures plurielles*, « Actualités de Montherlant », Louis Baladier et Alain-André Morello (dir.), n° 27, 2013, à paraître.

### 1.4.5. Sites internet

[www.montherlant.be/](http://www.montherlant.be/) : site créé par le comte Henri de Meeûs à l'occasion de la « Journée Henry de Montherlant » à Bruxelles, le 25 septembre 2007, et dans lequel figurent une biographie et une bibliographie très détaillées, des articles de et sur Montherlant consultables en lignes, des enregistrements audio (site consulté le 13/09/08).

<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henry-de-montherlant> : Biographie en quelques lignes et liste des œuvres de l'auteur (site consulté le 19/09/2012).

<http://compagnie.gerard.f.free.fr/> : site de la compagnie Gérard F, ayant monté, sous la direction de Gérard Foissotte, *Fils de personne*, pièce représentée pour la première fois le 10 décembre 2008 au Théâtre de la Ville à Valence. On trouvera sur ce site des extraits des répétitions de la pièce, des photographies, des applications pédagogiques en direction des élèves du primaire et du secondaire (site consulté le 20/02/12).

[www.francois-ozon.com/fr/entretiens-un-lever-de-rideau](http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-un-lever-de-rideau) : entretiens de François Ozon, de Louis Garrel, de Mathieu Amalric et de Vahina Giocante à propos du *Lever de rideau* (2006), court-métrage de François Ozon et adaptation d'*Un incompris* (1943), comédie en un acte de Montherlant (site consulté le 20/02/2012).

[www.froggydelight.com/article-3059-3-Les\\_jeunes\\_filles.html](http://www.froggydelight.com/article-3059-3-Les_jeunes_filles.html) : Interview de Nicole Gros, comédienne et metteur en scène, à l'occasion de sa mise en lecture des *Jeunes Filles*, dans le cadre du cycle *Montherlant* au Théâtre du Nord-Ouest, à Paris (juillet-décembre 2006) (site consulté le 20/02/2012).

[http://sites.radiofrance.fr/francemusique/em/traversestems/emission.php?e\\_id=100000060&d\\_id=515007757&noipcache=true](http://sites.radiofrance.fr/francemusique/em/traversestems/emission.php?e_id=100000060&d_id=515007757&noipcache=true) : « Michel Fau comédien », interview de Michel Fau à propos de sa mise en scène de *Demain il fera jour* de Montherlant au Théâtre de l'Œuvre, « Les traverses du temps », émission de Marcel Quillévéré diffusée le 6 mai 2013 sur France musique (site consulté le 9/05/2013).

## 1.5. ADAPTATIONS DES ŒUVRES DE MONTHERLANT POUR LE CINÉMA ET LA TÉLÉVISION

*Les Célibataires*, téléfilm de Jean Prat réalisé en 1962 (non édité en DVD).

*Les Jeunes Filles*, téléfilm en deux parties de Lazare Iglesis, avec Jean Piat dans le rôle de Costals et Emmanuelle Riva dans celui d'Andrée H., diffusé en 1977 (non édité en DVD).

*La Ville dont le prince est un enfant*, téléfilm de Christophe Malavoy, avec Michel Aumont dans le rôle du Supérieur, diffusé sur Arte en mars 1997 et sur Antenne 2 en juin 1998 (DVD édité le 3 mai 2010).

*Un lever de rideau*, court-métrage de François Ozon adapté d'*Un incompris* de Montherlant, avec Mathieu Amalric, Louis Garrel et Vahina Giocante, diffusé à la télévision le 9 janvier 2007 (supplément du DVD du film *Potiche* [2010] édité en 2011).

*La Reine morte* (2009), téléfilm de Pierre Boutron, avec Michel Aumont dans le rôle de Ferrante, diffusé sur France 2 le 19 mai 2009.

*Le Cardinal d'Espagne*, mise en scène de Jean Mercure, réalisation de Jean Vernier, (date de captation : 1964), éditions Montparnasse, en partenariat avec l'INA et la Comédie-Française, DVD édité en août 2011.

*Le Maître de Santiago*, mise en scène de Michel Etcheverry, réalisation de Lazare Iglesis (date de captation : 1974), éditions Montparnasse, en partenariat avec l'INA et la Comédie-Française, DVD édité en août 2011.

## **2. SCIENCES HUMAINES : HISTOIRE, PHILOSOPHIE, PSYCHOLOGIE, SOCIOLOGIE**

### **2.1. SUR LE JEU, LES LOISIRS ET LES PRATIQUES CORPORELLES**

#### **2.1.1. Le jeu**

BATAILLE, Georges, « Sommes-nous là pour jouer ? ou pour être sérieux ? », (article initialement paru dans *Critique*, n° 49, juin 1951, p. 512-522), *Œuvres complètes XII, Articles II (1950-1961)*, Gallimard, 1988.

CAILLOIS, Roger (dir.), *Jeux et sports*, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1967.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes* (1958), Gallimard, « Folio essais », 1991.

CHAUVIER, Stéphane, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Vrin, « Chemins philosophiques », 2007.

DUFLO, Colas, *Le jeu : De Pascal à Schiller*, Presses Universitaires de France, 1997.

DUFLO, Colas, *Jouer et philosopher*, Presses Universitaires de France, 1997.

DUVIGNEAU, Jean, *Le Jeu du jeu*, Balland, « Le commerce des idées », 1980.

FINK, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde*, Les Éditions de Minuit, 1979.

HENRIOT, Jacques, *Le Jeu*, Presses universitaires de France, « Initiation philosophique », 1969.

HENRIOT, Jacques, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Corti, 1989.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Gallimard, 1951.

#### **2.1.2. Objets et pratiques ludiques**

BROUGÈRE, Gilles, *Jeu et éducation*, L'Harmattan, 1995.

BROUGÈRE, Gilles, *Jouets et compagnie*, Stock, 2003.

CHATEAU, Jean, *L'Enfant et le jeu*, Éditions du Scarabée, « Faits et doctrines pédagogiques », 1967.



DELALANDE, Julie, *La Cour de récréation. Pour une anthropologie de l'enfance*, Presses Universitaires de Rennes, « Le Sens Social », 2001.

GOFFLOT, L.-V., *Le Théâtre au collège du Moyen Âge à nos jours*, Le Cercle français de l'Université Harvard, 1907.

GUISERIX, Didier, *Le Livre des jeux de rôle*, Éditions Bornemann, « L'Univers du jeu », 1997.

GRIAULE, Marcel, *Jeux dogons*, Institut d'ethnologie, 1938.

MAURIRAS-BOUSQUET, Martine, *Théorie et pratique ludiques*, Economica, « La Vie psychologique », 1984.

MUCCHIELLI, Alex, *Les jeux de rôles* (1983), Presses Universitaires de France, « Que-sais-je ? », 1995.

TREMEL, Laurent, *Jeux de rôles, jeux vidéo, multimédia : les faiseurs de monde*, Presses Universitaires de France, 2001.

WALLON, Henri, *L'Évolution psychologique de l'enfant*, Armand Colin, 1941.

WINNICOTT, Donald Woods, « Pourquoi les enfants jouent-ils ? », *L'Enfant et le monde extérieur, le développement des relations*, Payot, 1957.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (1971), Gallimard, « Folio essais », 1975.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Fête, le jeu et le sacré*, J.-P. Delarge, « Encyclopédie universitaire », 1977.

*Le Courrier de l'Unesco*, numéro sur le jeu, n° 9105, mai 1991.

### **2.1.3. Loisirs, sports, pratiques corporelles et habitudes de santé**

ARNAUD, Pierre, TERRET, Thierry, SAINT-MARTIN, Jean-Philippe, GROS, Pierre, *Le Sport et les Français sous l'Occupation, 1940-1944*, L'Harmattan, « Espace et temps du sport », 2002.

BARD, Christine, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles ?*

BARTHES, Roland, *Le sport et les hommes*, texte du film *Le sport et les hommes* (1961) d'Hubert Aquin, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

- BAUBÉROT, Arnaud, *Histoire du naturisme : le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- BERTHO-LAVENIR, Catherine, *La Roue et le stylo, Comment nous sommes devenus touristes*, Éditions Odile Jacob, « Le Champ médiologique », 1999.
- BOURDIEU, Pierre, « Comment peut-on être sportif ? », *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, 1980.
- BOURDIEU, Pierre, « Programme pour une sociologie du sport », *Choses dites*, Les Éditions de Minuit, 1987.
- BROMBERGER, Christian (dir.), *Passions ordinaires, football, jardinage, généalogie, concours de dictée...* (1998), Hachette Littératures, 2002.
- CALLÈDE, Jean-Paul, *La sociologie française et la pratique sportive (1875-2005). Essai sur le sport. Forme et raison de l'échange sportif dans les sociétés modernes*, Maison des sciences de l'homme de l'Aquitaine, 2007.
- CAZENEUVE, Jean, *La Vie dans la société moderne*, Gallimard, 1982.
- CHEVREL, Claudine, *Les Vacances, un siècle d'images, des milliers de rêves 1860-1960*, Paris Bibliothèque, 2006.
- CLÉMENT, Jean-Pierre, DEFRANCE Jacques et POCIELLO Christian, *Sport et pouvoir au XX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1994.
- CORBIN, Alain (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Aubier, 1995.
- CORBIN, Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, (3 vol.), Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 2006.
- COUBERTIN, Pierre de, *Pédagogie sportive*, G. Crès et Cie, 1922.
- DALISSON, Rémi, *Les Fêtes du Maréchal : Propagande festive et imaginaire national dans la France de Vichy*, Éditions Taillandier, 2008.
- DEFRANCE, Jacques, *Sociologie du sport*, Éditions de la Découverte, « Repères », 1995.
- DELPORTE, Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses Universitaires de France, « Quadrige Dicos poche », 2010.

- DETREZ, Christine, *La Construction sociale du corps*, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2002.
- DUMAZEDIER, Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, Éditions du Seuil, « Esprit », 1962.
- DUMAZEDIER, Joffre, *La Révolution culturelle du temps libre* (1968-1988), Méridiens Klincksieck, 1988.
- DUNNING, Eric, ELIAS, Norbert, *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, Fayard, 1986.
- DURET, Pascal, *L'héroïsme sportif*, Presses Universitaires de France, 1993.
- DURET, Pascal, *Sociologies du sport*, Payot, 2004.
- EHRENBERG, Alain, *Le Culte de la performance*, Hachette Littérature, « Pluriel », 1991.
- ERMISSE, Gérard (dir.), *Terrain, Carnets du patrimoine ethnologique*, « Des Sports », n° 25, septembre 1995.
- EYQUEM, Marie-Thérèse, *Pierre de Coubertin : l'épopée olympique*, Calmann-Lévy, 1966.
- GAY-LESCOT, Jean-Louis, *Sport et éducation sous Vichy*, Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- GIOLITTO, Pierre, *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991.
- GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Armand Colin, « Cours », 2011.
- GYP, *Sportmanomanie*, Calmann Lévy, 1898.
- JEU, Bernard, *Le Sport, la mort, la violence*, Éditions universitaires, « Encyclopédie universitaire », 1972.
- JUSSERAND, Jean-Jules, *Les Sports et les jeux d'exercice dans l'ancienne France* (1901), Paris-Genève, Slatkine, 1986.
- KALIFA, Dominique, *La Culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Éditions La Découverte et Syros, 2001.
- LIOTARD, Philippe et TERRET, Thierry, *Sport et genre* (volume 2). *Excellence féminine et masculinité hégémonique*, actes du 11<sup>ème</sup> carrefour d'histoire du sport organisé à Lyon du 28 au 30 octobre 2004, par le CRIS, Centre de recherche et d'innovation sur le sport de l'Université Claude Bernard, L'Harmattan, « Espaces et temps du sport », 2005.

- MOSSE, Georges, *L'Image de l'homme. L'Invention de la virilité moderne*, Éditions Abbeville, 1997.
- MOUSSAT, Émile, *Être chic ! De la morale du sport à une morale sportive*, Éditions Messein, 1936.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre, « Le temps des jeux et le temps pour jouer », *Être enfant à Rome* (1984), Petite Bibliothèque Payot, 1996.
- ORNANO, Rodolphe d', « The sportsman parisien (1841) », *Les Français peints par eux-mêmes en 1841, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. 1, sous la direction de Léon Curmer, Omnibus, (1840-1842), 2003.
- ORY, Pascal, *L'Invention du bronzage, Essai d'une histoire culturelle*, Éditions Complexe, 2008.
- PARLEBAS, Pierre « Modélisation dans les jeux et les sports », *Mathématiques et sciences humaines*, n° 170, 2005.
- PESQUIDOUX, Joseph de, *Chez nous en Gascogne, Travaux et Jeux rustiques* (1921), Plon, 1981.
- RAUCH, André, *Vacances et pratiques corporelles : la naissance des morales du dépaysement*, Presses Universitaires de France, 1988.
- RAUCH, André, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Hachette Littératures, 2001.
- RIOUX, Jean-Pierre, *La Vie culturelle sous Vichy*, Éditions Complexe, « Questions au XX<sup>e</sup> siècle », Bruxelles, 1990.
- RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La Culture de masse en France : de la Belle Époque à aujourd'hui*, Hachettes Littératures, Sociologie, « Pluriel », 2002.
- SUE, Roger, *Le Loisir*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1980.
- TERRET, Thierry, *Sport et genre*, (volume 1). *La Conquête d'une citadelle masculine*, actes du 11<sup>ème</sup> carrefour d'histoire du sport organisé à Lyon du 28 au 30 octobre 2004, par le CRIS, Centre de recherche et d'innovation sur le sport de l'Université Claude Bernard, L'Harmattan, « Espaces et temps du sport », 2005.
- THUILLIER, Jean-Paul, *Le Sport dans la Rome antique*, Errance, 1997.
- THUILLIER, Jean-Paul, *Le Sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce et Rome*, Éditions Picard-Antiqua, 2004.

VAUX, Baron de, *Les Hommes de sport*, préface par Alexandre Dumas fils, C. Marpon et E. Flammarion, 1885.

VEYNE, Paul, *Le Pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Éditions du Seuil, « L'Univers historique », 1976.

VIGARELLO, Georges, *Le Sain et le Malsain, Santé et mieux-être depuis le Moyen-âge*, Éditions du Seuil, 1993.

VIGARELLO, Georges, *Passion sport, Histoire d'une culture*, Textuel, 2000.

VIGARELLO, Georges, *Du jeu ancien au show sportif*, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2002.

VIGARELLO, Georges, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique* (1978), Armand Colin, 2004.

VIGARELLO, Georges, *Les métamorphoses du gras, histoire de l'obésité du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Seuil, 2010.

VILLARET, Sylvain, *Naturisme et éducation corporelle, Des projets réformistes aux prises en compte politiques et éducatives, (XIX<sup>ème</sup> - milieu XX<sup>ème</sup> siècle)*, L'Harmattan, « Espaces et Temps du sport », 2006.

YONNET, Paul, *Travail, loisir : Temps libre et lien social*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1999.

YONNET, Paul, *Huit leçons sur le sport*, Gallimard, nrf, « Bibliothèque des sciences humaines », 2004.

## **2.1.4. Quelques pratiques sportives et ludiques**

### *2.1.4.1. Disciplines sportives*

BROMBERGER, Christian, avec la collaboration de Alain Hayot et de Jean-Marc Mariottini, *Le Match de football : ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Collection Ethnologie de la France/Regards sur l'Europe », 1996.

BROMBERGER, Christian, *Football : la bagatelle la plus sérieuse du monde*, Pocket, « Agora », 1998.

- CHEMIN, Michel, *La Loi du ring*, Découvertes Gallimard, « Sports et Jeux », 1993.
- CHEVALLIER, Jean-Pierre, *Le Tennis en France (1875-1955)*, Éditions Alan Sutton, « Mémoire du sport », 2007.
- CLASTRES, Patrick et DIETSCHY, Paul, *Paume et tennis en France (XV<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, textes issus du colloque tenu à Paris le 22 mai et le 23 mai 2006, Centre d'histoire de Sciences-Po., Nouveau monde, 2009.
- DELEUZE, Gilles, « T comme tennis », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, film de Pierre-André Boutang, 1988.
- DIETSCHY, Paul, *Histoire du football*, Perrin, « Pour l'Histoire », 2010.
- PHILONENKO, Alexis, *Histoire de la boxe*, Criterion, « Histoire », 1991.

#### 2.1.4.2. *La corrida*

- BARATAY, Éric et HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, *La Corrida*, Presses Universitaires de France, 1995.
- BARATAY, Éric, *Le point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Seuil, 2012.
- BÉRARD, Robert, *La Tauromachie, Histoire et dictionnaire*, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2003.
- BERGER, Jean-Loup et WOLF, Francis, *Éthique et esthétique de la corrida*, le 16 décembre 2005 à Nîmes, diffusion des savoirs de l'École Normale Supérieure, « Ressources en ligne », [www.diffusion.ens.fr](http://www.diffusion.ens.fr).
- BOURDIN, Françoise et MIALANE, Pierre, *Corrida, la fin des légendes*, Denoël, « Médiations », 1992.
- BRAUNBERGER, Myriam et BRAUNBERGER, Pierre, *La Course de taureaux*, 1951, film documentaire avec les commentaires de Michel Leiris, Panthéon production, 2005.
- CASANOVA, Paul et DUPUY, Pierre, *Dictionnaire tauromachique illustré*, Éditeur Jeanne Laffitte, 1981.
- CUMONT, Franz, *Les mystères de Mithra* (1913), L'Harmattan, « Les Introuvables », 2003.
- DUPUY, Pierre et PERRIN, Jean, *Ombres et soleils sur l'arène*, Lyon, La Manufacture, 1988.

DURAND, Jacques et LEFORT, Bernard, *Histoire et Tauromachie, mythes et réalités*, Éditions du Félin-Sauramps, 1995.

HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth, *Histoire de la corrida en Europe du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Éditions Connaissances et savoirs, 2005.

HARTÉ, Yves et POPELIN, Claude, *La Tauromachie* (1970), Seuil, 1994.

MAÏLLIS, Annie, *Picasso et Leiris dans l'arène. Les écrivains, les artistes et les taureaux*, « Glossaire tauromachique », CAIRN, 2002.

MAUDET, Jean-Baptiste, *Terres de taureaux : les jeux taurins de l'Europe à l'Amérique*, Casa de Velazquez, 2010.

PELLETIER, Claude, *L'Heure de la corrida*, Découvertes Gallimard, « Sports et Jeux », 1992.

POPELIN, Claude, *Le Taureau et son combat*, Seuil, 1993.

WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, Fayard, 2007.

#### 2.1.4.3. Les combats de coqs

MESSIANT, Jacques, *Les Joutes aux coqs*, Presse Flamande, 2003.

DANAË, Olivier, *Combats de coqs : Histoire et actualité de l'oiseau guerrier*, L'Harmattan, ACCT, 1989.

GEERTZ, Clifford, « Jeu d'enfer. Notes sur le combat de coqs balinais », *Bali. Interprétation d'une culture*, Gallimard, 1983.

WITTE, Jean de, *Le Génie des combats de coqs*, Didier et Cie, 1868.

#### 2.1.4.4. Les jeux de hasard et jeux de société

BRENNER, Reuven et Gabrielle, *Spéculation et jeux de hasard, Une histoire de l'homme par le jeu*, Presses Universitaires de France, 1993.

LHÔTE, Jean-Marie, *Dictionnaire des jeux de société*, Flammarion, 1996.

MUSSOU, Amandine, « La Cité idéale selon Jacques de Cessoles. Les échecs, instruments d'une propagande royale », *Le jeu d'échecs comme représentation : univers clos ou reflet du*

*monde ?*, actes de l'ENS, sous la direction d'Amandine Mussou et Sarah Troche, Éditions rue d'ULM, 2009.

« Les oubliettes du temps », émission du mercredi 7 novembre 2012 consacrée au premier tirage de la loterie nationale, <http://www.franceinter.fr/emission-les-oubliettes-du-temps-7-novembre-1933-premier-tirage-de-la-loterie-nationale> (site consulté le 14/05/2012).

#### 2.1.4.5. *Quelques lieux ludiques (fêtes foraines, parcs et jardins)*

BAROZZI, Jacques, *Guide des 400 jardins publics de Paris*, Éditions Hervas, 1992.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, LE BORGNE, Françoise, et MADELENAT, Daniel, *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques du 22 au 24 mars 2006 à Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2008.

BONNEUIL, Christophe et KEICHE, Mina, *Du jardin d'essais colonial à la station expérimentale, 1880-1930*, CIRAD, 1993.

FERENCZI, Cécile et PY, Christiane, *La Fête foraine d'autrefois : les années 1900*, La Manufacture, 1982.

GOURARIER, Zeev, *Il était une fois la fête foraine... de A à Z, de 1850 à 1950*, exposition à la Grande Halle de la Villette, 18 septembre 1995-14 janvier 1996, Paris, éditions RMN, 1995.

GRIFFON, Michel, LEVÊQUE, Isabelle et PINON, Dominique, *Le Jardin d'agronomie tropicale : de l'agriculture coloniale au développement durable*, Actes Sud/CIRAD, 2005.

LANGLOIS, Gilles-Antoine, *Jours de fête de Tivoli à Eurodisneyland*, « Syros Alternatives », 1992.

MAC ORLAN, Pierre, *Fêtes foraines (1954)*, illustré de photographies de Marcel Bovis, Éditions Hoëbeke, 1990.

PEYLET, Gérard, *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Eidôlon, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (L.A.P.R.I.L.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

ROMAIN Hippolyte, *Le Jardin d'Acclimatation*, Photographies de Yann Romain, Éditions Plume, 1999.



## 2.2. SUR LES VALEURS ET LES LOISIRS DE L'ARISTOCRATIE ET DE LA GRANDE BOURGEOISIE

BARTILLAT, Christian de, *Histoire de la noblesse française de 1789 à nos jours*, Albin Michel, 1988.

DU PUY DE CLINCHAMPS, Philippe, *La Noblesse* (1959), Presses Universitaires de France, 1996.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour* (1974), Flammarion, 1985.

GALIMARD FLAVIGNY, Bertrand, *Noblesse, mode d'emploi*, Éditions Christian, 1999.

GRANGE, Cyril, *Les gens du Bottin mondain 1903-1987, Y être c'est en être*, Fayard, 1966.

LANCIEN, Didier et SAINT MARTIN, Monique de, *Anciennes et nouvelles aristocraties de 1880 à nos jours*, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

LÉVIS MIREPOIX, duc de et FÉLIX DE VOGÜE, comte de, *La Politesse, guide des bons usages, La Politesse, son rôle, ses usages* suivi de *Physiologie de la politesse* par le duc de Lévis Mirepoix (1937), Hachette, 1969.

MARTIN-FUGIER, Anne, *La Bourgeoise, Femme au temps de Paul Bourget* (1983), Hachette Littératures, « Pluriel », 2007.

MENSION-RIGAU, Éric, *L'Enfance au château : l'éducation familiale des élites françaises au XX<sup>e</sup> siècle*, Rivage, 1990.

MENSION-RIGAU, Éric, *Aristocrates et grands bourgeois, éducation, tradition, valeurs*, Plon, 1994.

MENSION-RIGAU, Éric, *Châteaux de famille, une élégance française*, photographies de Christophe Lefébure, Le Chêne, 2007.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT, Monique, *Voyage en grande bourgeoisie*, Presses Universitaires de France, 1997.

PINÇON, Michel et PINÇON-CHARLOT, Monique, « Le poids de l'héritage », *Informations sociales*, n° 67, janvier 1998.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT, Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Éditions La Découverte et Syros, « Repères », 2000.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT, Monique, *La Chasse à courre, Diversité sociale et culte de la nature*, Petite Bibliothèque Payot, 2003.

PINÇON, Michel et PINÇON-CHARLOT, Monique, *Les Ghettos du Gotha, Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Seuil, 2007.

SAINT MARTIN, Monique de, « Les stratégies matrimoniales dans l'aristocratie. Notes provisoires. », vol. 59, *Actes de la recherche en sciences sociales*, septembre 1985.

SAINT MARTIN, Monique de, « La noblesse et les sports nobles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 80, novembre 1989.

SAINT MARTIN, Monique de, *L'Espace de la noblesse*, Éditions Métailié, « Leçons de choses », 1993.

SAINT MARTIN, Monique de, « Les reconversions culturelles. L'exemple de la noblesse », *Hermès*, n° 20, 1996.

SAINT MARTIN, Monique de, « Vers une sociologie des aristocrates déclassés », *Cahiers d'histoire*, tome 45, n°4, 4<sup>ème</sup> trimestre 2000.

TEXIER, Alain, *Qu'est-ce que la noblesse ?*, Tallandier, 1989.

VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », (1899), 1970.

« Que reste-t-il de la noblesse ? », *Apostrophes*, débat animé par Bernard Pivot en présence de Fernand de Saint-Simon, Ghislain de Diesbach, François de Négroni et Jean-Edern Hallier, diffusé le 10 octobre 1975 sur Antenne 2.

« Baisemains et mocassins », documentaire en cinq épisodes d'Antoine Gallien sur les rallyes mondains parisiens diffusé sur Arte en septembre 2005.

## 2.3. AUTRES OUVRAGES SOCIOLOGIQUES

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1979.

BOURDIEU, Pierre, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, 1980.

BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Les Éditions de minuit, « Le Sens commun », 1980.

BOURDIEU, Pierre, *La Noblesse d'État, Grandes écoles et esprit de corps*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1989.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Éditions du Seuil, 1998.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, « Folio essais », 1950.

CAZENEUVE, Jean, *Sociologie du rite*, Presses Universitaires de France, 1971.

CAZENEUVE, Jean, *Et si plus rien n'était sacré...*, Perrin, 1991.

CENTLIVRES, Pierre et HAINARD, Jacques, *Les Rites de passage aujourd'hui*, actes du colloque de Neuchâtel, 1981, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.

DAVY, Georges, *La Foi jurée : étude sociologique du problème du contrat, étude du lien contractuel*, F. Alcan, 1922.

DURKHEIM, Émile, *L'évolution pédagogique en France* (1938), Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990.

ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, « Folio essais », 1959.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, « Folio essais », 1965.

ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Gallimard, « Folio essais », 1969.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs* (1969), Calmann-Lévy/Pocket, « Agora », 1973.

ELIAS, Norbert, *La Société des individus*, Fayard, 1991.

GOFFMAN, Erving, *La Présentation de soi. La Mise en scène de soi dans la vie quotidienne I*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1973.

- GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, Les Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1974.
- GOFFMAN, Erving, *L'Arrangement des sexes* (1977), La Dispute/Cahiers du CEDREF, « Le genre du monde », 2002.
- MAUSS, Marcel, *Les Fonctions sociales du sacré*, Les Éditions de minuit, 1968.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie* (1950), Quadrige/Presses Universitaires de France, 1989.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, (1923-1924), Quadrige/Presses Universitaires de France, 2007.
- RAUCH, André, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes, De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Hachette Littératures, 2004.
- SINGLY, François de, « Les manœuvres de séduction : une analyse des annonces matrimoniales », *Revue française de sociologie*, XXV, 1984.
- VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore contemporain*, t. 1, Éditions A. et J. Picard, 1943.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites* (1909), Éditions A. et J. Picard, 1981.

### 3. CRITIQUE LITTÉRAIRE

#### 3.1. POSTURE D'ÉCRIVAIN ET SCÉNOGRAPHIE AUCTORIALE

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1999.

AMOSSY, Ruth, « L'ethos oratoire ou la mise en scène de l'orateur », *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, 2006.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte et Syros, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, « U Lettres », 2004.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris-Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Paris-Genève, Slatkine Érudition, 2011.

#### 3.2. SPORT ET LITTÉRATURE

BAUDORRE, Philippe, BOUCHARENC, Myriam et BROUSSE, Michel, *Écrire le sport*, « Regards croisés sur le sport », Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005.

CHARRETON, Pierre, *Les Fêtes des corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France (1870-1970)*, CIEREC, 1985.

CHARRETON, Pierre, « La littérature sportive existe-t-elle ? », *Europe, Sport et Littérature*, n° 806-807, juin-juillet 1996.

DAUZIER, Pierre et DURRY, Jean, *Le Chant du sport, Histoire d'un thème et Textes choisis français et étrangers*, Éditions de La Table Ronde, 2006.

PROUTEAU, Gilbert (dir.), *Anthologie des textes sportifs de la littérature*, Éditions Défense de la France, 1948.

*La Gloire du football : recueil des meilleures pages sur le football* (anthologie), Aubier-Montaigne, 1933, préface de Jean Giraudoux.

DELBOURG, Patrice et HEIMERMANN, Benoît (dir.), *Football et littérature : une anthologie de plumes et de crampons*, Stock, 1998.

### **3.3. SUR L'ÉDITION ET LA LITTÉRATURE DURANT L'OCCUPATION**

ADDED, Serge, *Le Théâtre dans les années Vichy (1940-1944)*, Ramsay, 1992.

ARON, Raymond, *Au service de l'ennemi* (mars 1943), *L'Homme contre les tyrans*, Éditions de la Maison Française, « Civilisation », 1944.

ASSOULINE, Pierre, *L'Épuration des intellectuels*, Éditions Complexe, « La Mémoire du siècle », 1985.

BETZ, Albrecht et MARTENS, Stefan, *Les Intellectuels et l'Occupation (1940-1944)*, Éditions Autrement, « Mémoires », 2004.

BOILLAT, Gabriel, *La Librairie Grasset et les lettres françaises*, t. III, *La Foire sur place*, Honoré Champion, 1974.

BOTHOREL, Jean, *Bernard Grasset, Vie et passions d'un éditeur*, Grasset, 1989.

DAMBRE, Marc, GOLSAN, Richard et LLOYD, Christopher, *Après Vichy : l'écriture occupée*, colloque organisé du 30 mai au 1<sup>er</sup> juin 2012, Université de la Sorbonne Nouvelle, actes à paraître.

FOUCHÉ, Pascal, *L'Édition sous l'Occupation française (1940-1944)*, Bibliothèque de la Littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, « L'édition contemporaine », 2 tomes, 1987.

KAPLAN, Alice, *Intelligence avec l'ennemi : le Procès Brasillach*, Gallimard, 2001.

LOISEAUX, Gérard, *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Fayard, « Histoire du XX<sup>e</sup> siècle », 1995.

SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Fayard, 1999.

SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Éditions du Seuil, 2011.

VERDÈS-LEROUX, Jeannine, *Refus et violences. Politique et littérature à l'extrême droite des années trente aux retombées de la Libération*, Gallimard, « La Suite des temps », 1996.

*Les Écrivains et l'Occupation*, *Le Magazine littéraire*, n° 516, février 2012.

### **3.4. CRITIQUE GÉNÉRIQUE**

#### **3.4.1. Le genre littéraire**

DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

MACÉ, Marielle, *Le Genre littéraire*, Garnier Flammarion, « Corpus », 2004.

#### **3.4.2. Le théâtre**

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 volumes, Larousse, 1998.

GUÉRIN, Jeanyves (dir.), *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2005.

GUÉRIN, Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2007.

HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, 2003.

HUBERT, Marie-Claude, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2008.

JOUANNY, Sylvie, *La Littérature française du 20<sup>e</sup> siècle*, Tome 2, *Le Théâtre*, Armand Colin, « Cours », 1999.

LALOU, René, *Le Théâtre en France depuis 1900*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1968.

MIGNON, Paul-Louis, *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporains*, Olivier Perrin, 1967.

MIGNON, Paul-Louis, *Le Théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, « Folio Essais », 1986.

VAÏS, Michel, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.

VIALA, Alain (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Presses Universitaires de France, 1997.

### **3.4.3. Le roman**

CALAS, Frédéric, *Le roman épistolaire*, Nathan université, « 128 », 1996.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966.

RONY, Olivier, *Les Années roman 1919-1939, Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Flammarion, 1998.

SCHAFFNER, Alain, *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras, Artois Presses Université, 2005.

SOUILLER, Didier, *Le roman picaresque*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1980.

VIART, Dominique, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette supérieur, « Les Fondamentaux », 1999.

VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969.

### **3.4.4. Essais et carnets**

GLAUDE, Pierre et LOUETTE, Jean-François, *L'Essai*, édition revue et augmentée, Armand Colin, « Lettres sup », 2011.

HAY, Louis (dir.), *Carnets d'écrivains I : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, CNRS (Textes et manuscrits), 1990.



HÉBERT, Sophie, « Ce que la pensée doit aux carnets », *Recto/Verso*, n°5, décembre 2009.

MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Belin, « L'Extrême contemporain », 2006.

### 3.5. DIVERS

ALEXANDRE, Didier, COLLOT, Michel, GUÉRIN, Jeanyves et MURAT, Michel, *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale* (1979), Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.

BARBÉRIS, Pierre, *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, 10/18, « Du texte à l'histoire », 1978.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973.

COBLENCÉ, Françoise, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Presses Universitaires de France, « Recherches politiques », 1988.

COLLOMB, Michel, *La Littérature Art Déco, Sur le style d'époque*, Méridiens Klincksieck, 1987.

DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette littératures, 2000.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, « Poétique », 1987.

GENETTE, Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Seuil, « Poétique », 2004.

GUÉRIN, Jeanyves, *Art nouveau ou homme nouveau, Modernité et progressisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, 2002.

HILSUM, Mireille, *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome I, *Tombeaux et Testaments*, Éditions Kimé, « Les Cahiers de marge », 2007.

HILSUM, Mireille, *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome II, *Se relire contre l'oubli*, Éditions Kimé, « Les Cahiers de marge », 2007.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

MARX, William, *Les Arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2004.

PARMENTIER, Bérengère, *Le Siècle des moralistes, De Montaigne à La Bruyère*, Éditions du Seuil, 2000.

RAIMOND, Michel, *Éloge et critique de la modernité*, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2000.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident* (1939), Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1972.

SAID, Edward W., *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* (1978), Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999.

THÉRIVE, André, *Galerie de ce temps*, Éditions de la Nouvelle revue critique, « Essais critiques, artistiques, philosophiques, littéraires », 1931.

TONNET-LACROIX, Éliane, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Armand Colin, « Fac littérature », 2005.

VENAYRE, Sylvain, *La Gloire de l'aventure, Genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Aubier, « Collection historique », 2002.

## 4. AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES OU PHILOSOPHIQUES

### 4.1. ŒUVRES

ADAM, Paul, *La Morale des sports*, La Librairie Mondiale, 1907.

ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes* (1913), Fayard, « Le Livre de Poche », 1971.

ANOUILH, Jean, *Théâtre I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

ANOUILH, Jean, *Théâtre II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

ANOUILH, Jean, *Pièces farceuses*, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2008.

ARAGON, Louis, *J'abats mon jeu*, Les Éditeurs Français Réunis, 1959.

ARAGON, Louis, *Le Mentir-vrai*, Gallimard, « Folio », 1980.

ARAGON, Louis, *Les Voyageurs de l'impériale* (1948), Gallimard, « Folio », 2002.

ARAGON, Louis, *Aurélien* (1944), Gallimard, « Folio », 2003.

ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

ARIOSTO, Ludovico, dit L'Arioste, *Roland Furieux* (1532), Éditions du Seuil, 2000.

ARISTOTE, *Éthique de Nicomaque*, Garnier-Flammarion, 1965.

AUDIBERTI, Jacques, *Le Mal court* (1946), Gallimard, « Folio théâtre », 1996.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues* (1843), GF Flammarion, 1990.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Le Chevalier des Touches* (1864), GF Flammarion, 1965.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Un Prêtre marié* (1864), GF Flammarion, 1993.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Diaboliques* (1874), Gallimard, « Folio classique », 2003.

BARRÈS, Maurice, *Romans et voyages*, tome 1, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1994.

BARRÈS, Maurice, *Romans et voyages*, tome 2, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1994.

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, « Points », 1957.
- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes* (1970), Éditions du Seuil, 2007.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1957.
- BATAILLE, Georges, *La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, Les Éditions de Minuit, 1967.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Gallimard, 1970.
- BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion* (1948), Gallimard, « Tel », 1973.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes XII, Articles II 1950-1961*, Gallimard, 1988.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal* (1957), Gallimard, 1990.
- BATAILLE, Georges, *Romans et Récits*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- BEAUVOIR, Simone de, *Les Mandarins I*, Gallimard, « Folio », 1954.
- BERNANOS, Georges, *Dialogue des carmélites* (1948), *Œuvres romanesques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- BERNANOS, Georges, *L'Imposture* (1927), Plon, 1955.
- BERNANOS, *Essais et écrits de combat I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- BERNANOS, *Essais et écrits de combat II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- BERNARD, Tristan, *Triplepatte*, Librairie Théâtrale, 1906.
- BLONDIN, Antoine, *L'Humeur vagabonde*, Le Livre de Poche, 1955.
- BLONDIN, Antoine, *Un singe en hiver*, La Table Ronde, 1959.
- BLONDIN, Antoine, *L'Ironie du sport*, Éditions François Bourin, 1988.
- BLONDIN Antoine, ASSOULINE Pierre, *Le Flâneur de la rive gauche* (entretiens), Éditions François Bourin, 1988.
- BLONDIN, Antoine, *Ironies ovales*, La Table Ronde, « Les Classiques du rugby », 2007.
- BOCCACE, *Le Décaméron* (1349-1353), Gallimard, « Folio classique », 2006.
- BOYER, François, *Jeux interdits* (1947), Gallimard, « Folio », 1989.
- CAMUS, Albert, *Caligula* (1944), Gallimard, « Folio », 1958.

CAMUS, Albert, *Noces* suivi de *L'Été*, Gallimard, « Folio », 1959.

CAMUS, Albert, *La Peste* (1947), Gallimard, « Folio », 1974.

CAMUS, Albert, *Le Premier homme*, Gallimard, nrf, 1994.

CAMUS, Albert, *La Chute* (1956), Gallimard, « Folio », 1997.

CARROLL, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865), Gallimard, « Folio classique », 2005.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Gallimard, « Folio », 1952.

CENDRARS, Blaise, *Hollywood, La Mecque du cinéma* (1936), Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2005.

CHATEAUBRIAND, François de, *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, « Classiques Garnier », 1992.

CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

COHEN, Albert, *Belle du Seigneur* (1968), Gallimard, « Folio », 1998.

COCTEAU, Jean, *La Corrida du 1<sup>er</sup> Mai*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1957.

COCTEAU, Jean, *Poésie de journalisme (1935-1938)*, Belfond, 1973.

COCTEAU, Jean, *Les Enfants terribles* (1929), Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2002.

COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

COLETTE, *Claudine à l'école*, Albin Michel, « Le Livre de poche », (1900), 1964.

COLETTE, *Romans*, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2004.

COPI, *Une visite inopportune*, Christian Bourgeois Éditeur, 1988.

DABIT, Eugène, *L'Hôtel du Nord* (1929), Gallimard, « Folio », 1990.

DAUDET, Alphonse, *Romans, contes, récits*, Omnibus, 1997.

DELTEIL, Joseph, *L'Homme coupé en morceaux : soixante-huit chroniques (1923-1933)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005.

DÉON, Michel, *Le Jeune Homme vert*, Gallimard, 1975.

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau* (1891), GF Flammarion, 1983.

- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* (1830), « Folio », 1994.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di, *Le Guépard* (1958), Éditions du Seuil, 2007.
- DICK, Philip K., *Nouvelles 1952-1953*, Denoël, « Présences du futur », 1996.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Rêveuse bourgeoisie*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1937.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *L'Homme à cheval*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1943.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Gilles* (1939), Gallimard, « Folio », 2010.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *L'Homme couvert de femmes* (1925), Gallimard, « L'Imaginaire », 1953.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Journal : 1939-1945*, Gallimard, « Collection Témoins », 1992.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La Comédie de Charleroi* (1934), Gallimard, « L'Imaginaire », 1996.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Histoires déplorables*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1963.
- DUHAMEL, Georges, *Défense des lettres, Biologie de mon métier*, Mercure de France, 1937.
- DUHAMEL, Georges, *Scènes de la vie future* (1930), gravures originales de René Proner, Albert Guillot, 1953.
- DUROY, Lionel, *Priez pour nous*, Éditions J'ai lu, 1990.
- ECHENOZ, Jean, *Courir*, Les Éditions de minuit, 2008.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes II*, Éditions du Seuil, « L'Intégrale », 1964.
- FLAUBERT, Gustave, *Un Cœur simple, Trois contes* (1877), Le Livre de poche, 1972.
- FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des Idées reçues* (1910), Le Livre de poche, « Classique », 1997.
- FOURNEL, Paul, *Les Athlètes dans leur tête*, Éditions du Seuil, 1994.
- FOURNEL, Paul, *Foraine*, Éditions du Seuil, 1999.
- GARCIA LORCA, Federico, « Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias » (1934), *Œuvres complètes I* (1981), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- GARY, Romain, *La Promesse de l'aube* (1960), Gallimard, « Folio », 1980.
- GARY, Romain, (Émile Ajar), *La Vie devant soi* (1975), Gallimard, « Folio », 1997.

GENET, Jean, *Miracle de la rose*, Gallimard, « Folio », 1946.

GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Gallimard, « Folio », 1948.

GIDE, André, *Journal*, t. I : 1887-1925, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

GIDE, André, *Journal*, t. II : 1926-1950, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

GIDE, André, *Souvenirs et voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

GIDE, André, *Ainsi soit-il ou Les Jeux sont faits* (1952), Gallimard, « L'Imaginaire », 2001.

GIDE, André, *Romans et récits I*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2009.

GIDE, André, *Romans et récits II*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2009.

GIRAUDOUX, Jean, *Intermezzo* (1933), Le Livre de Poche, 2010.

GIRAUDOUX, Jean, *De Pleins pouvoirs à Sans pouvoirs* (1950), Éditions Julliard, 1994.

GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot* (1946), Le Livre de Poche, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Les Affinités électives* (1809), GF Flammarion, 2009.

GOGOL, Nicolas, *Nouvelles de Petersbourg* (1968), GF Flammarion, 1998.

GONTCHAROV, Ivan, *Oblomov* (1859), Gallimard, 2007.

GREEN, Julien, *Terre lointaine* (1919-1922), Grasset, 1966.

GREEN, Julien, *Sud* (1953), *Œuvres complètes III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

GUÉHENNO, Jean, *Journal des années noires (1940-1944)* (1947), Gallimard, 1973.

HAEDENS, Kléber, *Adios*, Grasset, 1974.

HEMINGWAY, Ernest, *Œuvres romanesques I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

HEMINGWAY, Ernest, *Œuvres romanesques II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

HEMINGWAY, Ernest, *Nouvelles complètes*, Gallimard, « Quarto », 1999.

HEMINGWAY, Ernest, *Men without women* (1927), Arrow/vintage, 2004.

HÉMON, Louis, *Battling Malone, pugiliste* (1925), France Loisirs, 1997.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* (1884), GF-Flammarion, 1995.

- IRVING, John, *Un Mariage poids moyen* (1984), Éditions du Seuil, 1995.
- IRVING, John, *La Petite amie imaginaire*, Éditions du Seuil, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier, Éditions Montaigne, 1963.
- JOLINON, Joseph, *Le Joueur de balle* (1929), Le Livre moderne illustré, 1932.
- JÜNGER, Ernst, *Jeux africains* (1936), Gallimard, « Folio », 1996.
- KESSEL, Joseph, *L'Équipage* (1924), Gallimard, « Folio », 1969.
- KESSEL, Joseph, *Belle de jour* (1928), Gallimard, « Folio », 1972.
- LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves* (1678), Genève, Droz, 1946.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- LAFARGUE, Paul, *Le Droit à la paresse* (1881), Éditions Allia, 2007.
- LARBAUD, Valéry, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- LAURENT Jacques, *Dix perles de culture : pastiches de Jean Giraudoux, de Jean-Paul Sartre, d'Henry de Montherlant, de Paul Claudel, de Jean Cocteau, d'Albert Camus, de François Mauriac, de Jean Anouilh, d'Eugène Ionesco* (1952), La Table Ronde, 1972.
- LE GUILLOU, Philippe, *Après l'équinoxe*, Gallimard, 2005.
- LEIRIS, Michel, *Miroir de la tauromachie*, illustrations d'André Masson (1937), Éditions Fata Morgana, 1981.
- LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, précédé de « De la littérature considérée comme une tauromachie » (1939), Gallimard, « Folio », 1946.
- LEIRIS, Michel, *Haut Mal* suivi de *Autres lanciers* (1943), Gallimard, nrf, « Collection Poésie », 1969.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme* (1934), Gallimard, 1981.
- LEIRIS, Michel, *La Course de taureaux*, suivi de *Calendrier et Souvenirs taurins* (1951), Fourbis, 1991.
- LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.



LONDON, Jack, *Histoires de la boxe*, préface de Francis Lacassin, Hachette, « Collection 10/18 », 1977.

LONDON, Jack, *Sur le ring*, Phébus, « Libretto », 2002.

LONDON, Jack, *Un steak* (1909), Libertalia, 2010.

MAILER, Norman, *Le Combat du siècle* (1975), Denoël, 2000.

MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne* (1922), *La Femme en chemin I*, Flammarion, 1978.

MARTIN DU GARD, Roger, *Journal*, tome III (1937-1949), Gallimard, 1993.

MARTIN DU GARD, Roger, *Un Taciturne* (1932), Gallimard, nrf, 1948.

MATZNEFF, Gabriel, *Ivre de vin perdu*, Gallimard, « Folio », Éditions de la Table Ronde, 1981.

MATZNEFF, Gabriel, *Les Moins de seize ans* (1974), Éditions Julliard, 1994.

MATZNEFF, Gabriel, *Maîtres et complices*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1994.

MAURIAC, François, *Le Baiser au lépreux*, Grasset, 1922.

MAURIAC, François, *Genitrix*, Grasset, 1928.

MAURIAC, François, *Un Adolescent d'autrefois*, Flammarion, 1969.

MAURIAC, François, *Le Sagouin* (1951), Presses Pocket, 1977.

MAURIAC, François, *L'Agneau* (1954), GF Flammarion, 1985.

MAUROIS, André, *Les Silences du colonel Bramble*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1921

MAUROIS, André, *Climats*, Grasset, 1928.

MIRBEAU, Octave, *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), Gallimard, « Folio », 1984.

MISHIMA, Yukio, *Confession d'un masque* (1948), Gallimard, « Du Monde entier », 1971.

MISHIMA, Yukio, *Le Soleil et l'acier* (1968), Gallimard, « Du Monde entier », 1974.

MISHIMA, Yukio, *Cinq nô modernes*, Gallimard, « Du monde entier », 1984.

MISHIMA, Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique samouraï* (1967), Gallimard, « Arcades », 1985.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes* (1721), Garnier-Flammarion, 1964.

- MORAND, Paul, *Champions du monde*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1930.
- MORAND, Paul, *Papiers d'identité*, Grasset, 1931.
- MORAND, Paul, *Œuvres, Paris-Tombouctou, Hiver Caraïbe, New York, 1900, Vie de Guy de Maupassant, Excursions immobiles, Hécate et ses chiens*, Flammarion, 1981.
- MORAND, Paul, *Les Extravagants, Scènes de la vie de bohème cosmopolite*, présentation et notes de Vincent Giroud, Gallimard, (manuscrit retrouvé en 1977), 1986.
- MORAND, Paul, *Éloge du repos* (1937), Arléa, Diffusion Le Seuil, 1992.
- MORAND, Paul, *L'Homme pressé* (1941), Gallimard, « L'Imaginaire », 1990.
- MORAND, Paul, *Journal d'un attaché d'ambassade* (1916-1917) (1966), Gallimard, 1996.
- MORAND, Paul, *Journal inutile*, tome I : (1968-1972), Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2001.
- MORAND, Paul, *Journal inutile*, tome II : (1973-1976), Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2001.
- MORAND, Paul, *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- MORAND, Paul, *New York* (1930), GF-Flammarion, 1988.
- MURAKAMI, Haruki, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Belfond, 2009.
- MUSSET, Alfred de, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- MUSSET, Alfred de, *Contes d'Espagne et d'Italie suivi des Poésies et fragments (1829-1833), Œuvres complètes*, tome 1, Éditions Paleo, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), GF Flammarion, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà bien et mal* (1886), GF Flammarion, 2000.
- NIMIER, Roger, *Le Hussard bleu*, Gallimard, 1950.
- NIMIER, Roger, *Le Grand d'Espagne* (1950), Gallimard, « Folio », 1997.
- NITOBÉ, Inazo, *Bushido : l'âme du Japon* (1905), Budo Éditions, Les Éditions de l'Éveil, 2000.
- PAGNOL, Marcel, *Marius* (1929), Presses Pocket, 1976.
- PASCAL, Blaise, *Pensées* (1669), GF-Flammarion, 1976.
- PERGAUD, Louis, *La Guerre des boutons* (1913), Gallimard, « Folio », 1963.

PEYREFITTE, Roger, *Les Amitiés particulières* (1944), Flammarion, 1986.

PEYREFITTE, Roger, *Propos secrets*, Albin Michel, 1977.

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), *À la recherche du temps perdu* t. 3, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* t. 4, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

QUENEAU, Raymond, *Pierrot mon ami, Romans I, Œuvres complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

RABELAIS, François, *Pantagruel* (1542), Le Livre de poche, 1972.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

RENARD, Jules, *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

ROMAINS, Jules, *Les Copains* (1913), Gallimard, « Folio », 1922.

ROMAINS, Jules, *La Vie unanime* (1926), Poésie/Gallimard, 1983.

ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté, Naissance de la bande*, t. 23, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2003.

ROUBAUD, Jacques, *Les Animaux de personne*, Seghers Jeunesse, 2004.

ROY, Jules, *Le Métier des armes*, Gallimard, 1948.

ROY, Jules, *L'Homme à l'épée*, Gallimard, 1957.

ROY, Jules, *Mémoires barbares*, Albin Michel, 1989.

ROY, Jules, *Les Années déchirement (1925-1965), Journal*, Albin Michel, 1998.

ROY, Jules, *Lettre à Dieu*, Albin Michel, 2001.

SAINT-PIERRE, Michel de, *Les Aristocrates*, Éditions de la Table Ronde, 1954.

SAINT-PIERRE, Michel de, *Les Nouveaux aristocrates*, Le Livre de Poche, 1960.

SALINGER, Jerome David, *L'Attrape-cœurs* (1945), Éditions Robert Laffont, « Pocket », 1986.

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), Paris, Aubier, 1992.

SÉGUR, Comtesse de, *Œuvres*, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

- SILLITOE, Alan, *La Solitude du coureur de fond* (1960), Éditions du Seuil, 1999.
- STÉPHANE, Roger, *Fin de jeunesse, Carnets 1944-1947*, La Table Ronde, 1954.
- TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique* (1840), t. II, GF-Flammarion, 1981.
- VAILLAND, Roger, *325 000 francs*, Éditions Buchet-Chastel, Le Livre de Poche, 1955.
- VAILLAND, Roger, *La Loi*, Gallimard, 1957.
- VAILLAND, Roger, *Monsieur Jean*, Gallimard, 1959.
- VAILLAND, Roger, *Le Regard froid*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1963.
- VAILLAND, Roger, *La Fête*, Gallimard, « Folio », 1964.
- VAILLAND, Roger, *La Truite*, Gallimard, « Folio », 1964.
- VAILLAND, Roger, *Drôle de jeu* (1945), Phébus/Libretto, 2009.
- VAILLAND, Roger, *Chronique des années folles à la Libération 1928/1945*, Messidor, Éditions sociales, 1984.
- VAILLAND, Roger, *Chronique d'Hiroshima à Goldfinger 1945/1965*, Messidor, Éditions sociales, 1984.
- VAILLAND, Roger, *Éloge du cardinal de Bernis* (1956), « Les Cahiers Rouges », Grasset, 1988.
- VAILLAND, Roger, *Expérience du drame* (1953), Éditions du Rocher, 2002.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- VÉRY, Pierre, *Pierre Véry I*, Éditions du masque, 1992.
- VIAN, Boris, *Chansons*, Christian Bourgeois Éditeur, 1994.
- VIALATTE, Alexandre, *Les Fruits du Congo* (1951), Gallimard, « L'Imaginaire », 1978.
- VIALATTE, Alexandre, *La Dame du Job*, Arléa, 1987.
- VILMORIN, Louise de, *Madame de*, suivi de *Julietta*, Gallimard, « Folio », 1951.
- YOURCENAR, Marguerite, *Souvenirs pieux (Le Labyrinthe du monde I)*, Gallimard, « Folio », 1974.

YOURCENAR, Marguerite, *Archives du Nord, (Le Labyrinthe du monde II)*, Gallimard, « Folio », 1977.

YOURCENAR, Marguerite, *Mishima ou la vision du vide*, Gallimard, 1981.

YOURCENAR, Marguerite, *Quoi ? L'Éternité, (Le Labyrinthe du monde III)*, Gallimard, « Folio », 1988.

YOURCENAR, Marguerite, *Le Tour de la prison*, Gallimard, 1991.

YOURCENAR, Marguerite, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, 1995.

YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey* (1980), Le Centurion, « les interviews », 1997.

YOURCENAR, Marguerite, *Alexis ou le Traité du Vain Combat* (1929) suivi de *Le Coup de Grâce* (1939), Gallimard, « Folio », 2008.

## 4.2. ESSAIS ET OUVRAGES CRITIQUES SUR LES AUTEURS CITÉS

BARTHES, Roland, *Sur Racine* (1960), Éditions du Seuil, 1963.

BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DUBOIS Jacques et PÂQUE Jeannine, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Éditions José Corti, 1996.

BIGOT Michel, *Pierrot mon ami de Raymond Queneau*, Gallimard, « Foliothèque » n° 80, 1999.

BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, actes du colloque organisé à Cerisy-la-Salle du 3 au 10 juin 2006, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BLUCHE, François, *Le Petit monde de la comtesse de Ségur*, Hachette, 1988.

CANTIER, Jacques, *Jules Roy, L'honneur d'un rebelle*, Éditions Privat, 2001.

CHARYN, Jerome, *Hemingway : Portrait de l'artiste en guerrier blessé*, Découvertes Gallimard, 1999.

COLLOMB Michel, *Paul Morand écrivain*, actes du colloque tenu à Montpellier sous le patronage de l'Académie française, octobre 1992, Université Paul Valéry, Service des publications, 1993.

- COSTE, Claude, *Roland Barthes moraliste*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- DAMBRE, Marc (dir.), *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel*, actes du colloque international organisé par le centre de recherche « Études sur Nimier » les 9 et 10 décembre 1993, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- DAMBRE, Marc (dir.), *Les Hussards, une génération littéraire*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes* (1964), Quadrige/Presses Universitaires de France, 1988.
- DELPORTE, Christian, FACON Patrick et LEPESANT-HAYAT, Jeannine, *Jules Roy, un engagement*, actes du colloque organisé le 5 octobre 2001 par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines et par le Service historique de l'Armée de l'air.
- FINO, Giuseppe, *Mishima écrivain et guerrier*, Guy Trédaniel, Édition de la Maisnie, 1983.
- FRACKOWIAK, Jean-François, « L'écriture et la vie : la Bibliothèque incarnée, ou la littérature comme initiation et compagnonnage chez Philippe Le Guillou », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013, <http://www.cahiers-ceracc.fr/frackowiak.html> (site consulté le 6/07/13).
- GUÉRIN, Jeanyves, PAULHAN, Jean-Kély et RIOUX, Jean-Pierre (dir.), *Jean Guéhenno, guerres et paix*, actes du colloque du 14 au 15 novembre 2008 à Paris 3, Presses Universitaires du Septentrion, « Histoire et civilisations », 2009.
- GUÉRIN, Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2009.
- JABLONKA, Ivan, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Seuil, 2004.
- JABLONKA, Ivan, « Retrouver Genet. Biographie, littérature et sciences sociales », article publié le 4 février 2011 dans *La Vie des idées*, revue électronique de sciences humaines et sociales, [http://www.lavieidesidees.fr/IMG/pdf/20110203\\_genet.pdf](http://www.lavieidesidees.fr/IMG/pdf/20110203_genet.pdf).
- LACASSIN, Francis, *Jack London ou l'écriture vécue*, Christian Bourgeois Éditeur, 1994.
- LECARME, Jacques, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001.

MASSON, Pierre et WITTMANN, Jean-Michel, *Dictionnaire Gide*, Classiques Garnier, 2011.

O'SULLIVAN, Maria, « Barthes, le paragrammatisme et le discours de l'histoire », communication prononcée le 21/01/2012 dans le cadre du Séminaire Barthes 2011-2012 ITEM-CNRS organisé par Claude Coste et Éric Marty à l'ENS.

PETR, Christian, *Roger Vailland, éloge de la singularité*, Éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1995.

PICARD, Michel, *Libertinage et tragique dans l'œuvre de Roger Vailland*, Hachette littérature, 1972.

RISTAT, Jean, *Album Aragon*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

SAPIRO, Gisèle, « Entre le rêve et l'action : l'autobiographie romancée de Drieu la Rochelle », *Sociétés contemporaines*, 2001/4, n° 44.

SCHAFFNER, Alain et ZARD, Philippe (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2003, Éditions Le Manuscrit, 2005.

STRUVE-DEBEAUX, Anne (dir.), *Europe* (numéro spécial « comtesse de Ségur »), n° 914-915, juin-juillet 2005.

VAILLAND, Roger, *Laclos*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1953.

*Revue d'Histoire Littéraire de la France* (dossier consacré à Jean Anouilh), 110<sup>ème</sup> année, n° 4 octobre-décembre 2010.

## 5. FILMS MENTIONNÉS

*L'Admirable Crichton, Male and female*, Cecil B. DeMille, 1919.

*The Kid*, Charlie Chaplin, 1921.

*Les Bateliers de la Volga, The Volga Boatman*, Cecil B. DeMille, 1926.

*Sportif par amour, College*, Buster Keaton, 1927.

*Les Dieux du stade, Olympia*, Leni Riefenstahl, 1936.

*L'Impossible Monsieur Bébé, Bringing up Baby*, Howard Hawks, 1938.

*Les Disparus de Saint-Agil*, Christian Maudet, dit Christian-Jacque, 1938.

*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939.

*Le Voleur de bicyclette, Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948.

*Chaînes conjugales, A Letter to three wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949.

*Noblesse oblige, Kind hearts and coronets*, Robert Hamer, 1949.

*Manèges*, Yves Allégret, 1950.

*Jeux interdits*, René Clément, 1952.

*La Fureur de vivre, Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955.

*La Rentrée des classes*, Jacques Rozier, 1955.

*Les Quatre cents coups*, François Truffaut, 1959.

*Un singe en hiver*, Henri Verneuil, 1962.

*De l'Amour*, Jean Aurel, 1964.

*Les Amitiés particulières*, Jean Delannoy, 1964.

*Le Journal d'une femme de chambre*, Luis Buñuel, 1964.

*Baisers volés*, François Truffaut, 1968.

*La Sirène du Mississippi*, François Truffaut, 1969.

*Les Valseuses*, Bertrand Blier, 1974.

*Chantons sous l'Occupation*, André Halimi, 1976.



*L'Homme qui aimait les femmes*, François Truffaut, 1977.

*Violette Nozière*, Claude Chabrol, 1978.

*Le Dernier Métro*, François Truffaut, 1980.

*Masques*, Claude Chabrol, 1986.

*De Nuremberg à Nuremberg*, Frédéric Rossif, 1989.

*Soleil trompeur*, Nikita Mikhalkov, 1994.

*Ceux qui m'aiment prendront le train*, Patrice Chéreau, 1998.

*Le Mental de l'équipe*, pièce d'Emmanuel Bourdieu et de Frédéric Belier-Garcia, jouée au Théâtre du Rond-Point du 7 mars au 14 avril 2007, filmée en avril 2007, mise en scène de Denis Podalydès et de Frédéric Béliet-Garcia.

# INDEX DES NOMS DE PERSONNES

## A

Abetz, Otto, 489  
 Adam, Paul, 88, 90  
 Added, Serge, 456  
 Aebi, Delphine, 14, 306  
 Agraives, Jean d', 436  
 Alain-Fournier, 52, 76, 135  
 Alexandre, Didier, 13  
 Allégret, Yves, 79, 607  
 Alméras, Philippe, 15, 17  
 Anouilh, Jean, 13, 319, 332, 339, 343, 347,  
 379, 407, 458, 459, 460, 462, 463, 464,  
 465, 599, 606, 639  
 Aragon, Louis, 89, 166, 186, 228, 286,  
 370, 469, 470, 471, 473, 474, 545, 606,  
 610, 631, 641  
 Arbaud, Joseph d', 291  
 Arioste, L', 378, 594  
 Arland, Marcel, 66, 453, 454  
 Aron, Raymond, 445  
 Asselineau, Roger, 23  
 Assouline, Pierre, 406, 446, 454, 477  
 Audiberti, Jacques, 516  
 Aumont, Michel, 15, 425, 574  
 Aymé, Marcel, 459  
 Azéma, Jean, 456

## B

Bachelard, Gaston, 494  
 Baladier, Louis, 14, 77, 573  
 Balzac, Honoré de, 138, 243  
 Barat, Jean-Claude, 12, 13, 16, 19, 361,  
 399  
 Barat, Yasmina, 12, 19, 432  
 Barbarant, Olivier, 469, 470  
 Barbey d'Aurevilly, Jules, 174, 184, 243  
 Barrault, Jean-Louis, 425  
 Barrès, Maurice, 55, 100, 123, 221, 269,  
 288, 295, 298, 344, 399, 403, 404, 471,  
 474, 557, 563, 564, 567  
 Barthes, Roland, 79, 116, 317, 319, 320,  
 321, 490, 491, 494, 549, 605, 606  
 Barut, Benoît, 413

Bataille, Georges, 130, 132, 317, 328, 354,  
 365, 366, 369, 548  
 Baudelaire, Charles, 305, 315  
 Baudorre, Philippe, 88  
 Béarn, Pierre, 453  
 Beaussant, Claudine, 184  
 Beauvoir, Simone de, 147, 153, 343, 545,  
 567  
 Benoit, Pierre, 453, 454  
 Bérard, Robert, 360, 412, 497  
 Bergson, Henri, 520  
 Bernanos, Georges, 212, 331, 514, 515  
 Bernard, Tristan, 382, 383  
 Bernard-Griffiths, Simone, 298  
 Bertho-Lavenir, Catherine, 303  
 Bertrand, Jean-Pierre, 380  
 Betz, Albrecht, 211  
 Bigot, Michel, 312  
 Biron, Michel, 380  
 Blanc, André, 12, 13, 15, 28, 37, 60, 64,  
 65, 78, 79, 111, 137, 152, 201, 252, 309,  
 357, 358, 415, 425, 456  
 Blanckeman, Bruno, 239  
 Blier, Bertrand, 202, 607  
 Blondin, Antoine, 270, 271, 384, 385, 406,  
 407, 421, 487, 488  
 Boccace, 173  
 Boisdeffre, Pierre de, 55, 60, 89  
 Bothorel, Jean, 342  
 Bouch, Antoine, pseudonyme de Philippe  
 du Puy de Clinchamps, 238, 474  
 Boucharenc, Myriam, 88  
 Bourdet, Édouard, 457  
 Bourdieu, Pierre, 25, 26, 59, 127, 147, 156,  
 161, 181, 184, 209, 226, 227, 235, 265,  
 334, 506, 608  
 Bourget, Paul, 344, 387, 391, 392, 584  
 Boutras, Pierre, 15  
 Boutron, Pierre, 15, 574  
 Bovis, Marcel, 313, 315, 583  
 Boyer, François, 115  
 Brasillach, Robert, 435, 459, 467, 571, 589  
 Braunberger, Pierre, 76, 113  
 Bremer, Karl Heinz, 460

Brenner, Reuven et Gabrielle, 193  
 Bromberger, Christian, 237, 267, 269  
 Brougère, Gilles, 84, 494  
 Brousse, Michel, 88  
 Brunel, Patrick, 13, 17, 222, 440, 521, 524, 525, 528, 572  
 Brunel, Pierre, 22, 381, 567  
 Buñuel, Luis, 258, 607

## C

Caillois, Roger, 20, 21, 24, 25, 33, 34, 36, 40, 41, 56, 58, 91, 109, 121, 130, 134, 183, 230, 314, 359, 610, 615, 641  
 Callède, Jean-Paul, 88  
 Camus, Albert, 102, 119, 120, 273, 275, 276, 277, 407, 455, 458, 566, 568, 599, 605  
 Cantier, Jacques, 58  
 Carayon, Jeanne, 448, 477  
 Carroll, Lewis, 500  
 Casanova, Paul, 483  
 Cazeneuve, Jean, 130, 196, 308  
 Céline, Louis-Ferdinand, 213, 454, 541  
 Cendrars, Blaise, 206, 213  
 Chabrol, Claude, 184, 195, 608  
 Chamberlain, Arthur Neville, 280, 437, 550  
 Chaplin, Charlie, 25, 112, 203, 221, 224, 256, 319, 344, 382, 488, 498, 550, 607  
 Chapoutot, Johann, 193  
 Charreton, Pierre, 86, 411  
 Charyn, Jerome, 142  
 Chateau, Jean, 47, 52, 102, 115  
 Chateaubriand, François de, 207, 241, 269, 403, 425, 477, 546  
 Chauvier, Stéphane, 21  
 Chehab, May, 239  
 Chéreau, Patrice, 16, 608  
 Chevallier, Jean-Pierre, 262  
 Claudel, Paul, 14, 17, 65, 68, 319, 407, 457, 458, 549, 566, 599  
 Clément, René, 110, 114, 115, 543, 607  
 Clouzot, Henri-Georges, 457  
 Cocteau, Jean, 40, 41, 132, 186, 347, 407, 457, 458, 460, 467, 556, 557, 599  
 Cohen, Albert, 387, 388, 473, 606  
 Colette, 124, 569  
 Collet, Henri, 342  
 Collomb, Michel, 213, 215, 217, 218, 564  
 Collot, Michel, 13

Copeau, Jacques, 456  
 Copi, 596  
 Corbin, Alain, 74  
 Corvin, Michel, 464  
 Coste, Claude, 13, 14, 319, 490, 521, 528, 572, 606  
 Coubertin, Pierre de, 88, 91, 266, 330, 578  
 Courrières, Édouard des, 48, 411, 559  
 Courtine, Jean-Jacques, 74  
 Couturier-Garcia, Clarisse, 222

## D

Dabit, Eugène, 184  
 Daladier, Édouard, 183, 437  
 Dalisson, Rémi, 229, 231  
 Dambre, Marc, 213, 271, 343, 440, 567  
 Dantzig, Charles, 403, 404  
 Daudet, Alphonse, 317, 318  
 Davy, Georges, 134  
 Decaris, Albert, 19, 20, 116, 555, 556, 557, 610, 621, 641  
 Delannoy, Jean, 543, 607  
 Delay, Jean, 348  
 Deleuze, Gilles, 260, 581  
 Delporte, Christian, 60, 209, 569  
 Delteil, Joseph, 268, 557, 558  
 DeMille, Cecil B., 199, 607  
 Déon, Michel, 261  
 Detrez, Christine, 60, 61  
 Dick, Philip K., 495  
 Diderot, Denis, 45, 423, 427, 448, 559, 567  
 Dietschy, Paul, 268  
 Domenget, Jean-François, 18, 26, 36, 90, 94, 218, 269, 291, 302, 343, 404, 411, 440, 441, 448, 451, 458, 471, 572  
 Doriot, Jacques, 473  
 Drieu la Rochelle, Pierre, 152, 163, 164, 340, 341, 345, 351, 435, 439, 446, 447, 449, 450, 451, 454, 460, 466, 469, 473, 548, 568, 571, 605, 606  
 Dubois, Jacques, 380  
 Duflo, Colas, 21, 22, 36, 51, 182  
 Duhamel, Georges, 14, 204, 212, 213  
 Dumayet, Pierre, 417, 561  
 Dumazedier, Joffre, 43  
 Dumons, Bruno, 210, 227, 240  
 Dunning, Eric, 70, 148, 289  
 Dupuy, Pierre, 483  
 Durkheim, Émile, 98, 99

Duroisin, Pierre, 13, 100, 107, 113, 314, 544, 572  
Duroy, Lionel, 220  
Durry, Jean, 88  
Dux, Pierre, 15, 65, 309, 414, 626

## E

Echenoz, Jean, 354  
Eck, Hélène, 209, 211  
Ehrenberg, Alain, 75, 89, 93, 269, 487, 488  
Eliade, Mircea, 130, 132, 137, 140  
Elias, Norbert, 26, 35, 70, 71, 75, 100, 148, 224, 289, 356  
Eychart, Marie-Thérèse, 474  
Eyquem, Marie-Thérèse, 266

## F

Facon, Patrick, 60, 569  
Fau, Michel, 15, 392, 402, 543, 544, 573, 625, 627  
Faure-Biguet, Jacques-Napoléon, 16, 161  
Félix Vogüé, comte de, 209, 210, 291  
Feydeau, Georges, 383  
Fink, Eugen, 34, 133  
Flaubert, Gustave, 74, 122, 200, 431, 559, 591  
Fleming, Victor, 200  
Foissotte, Gérard, 15, 542, 573  
Forton, Louis, 125, 550  
Fournel, Paul, 320, 410  
Frackowiak, Jean-François, 542  
Freud, Sigmund, 48, 172, 347, 499  
Froloff, Nathalie, 480

## G

Galey, Matthieu, 106, 239, 522, 604  
Garet, Jean-Louis, 231  
Gary, Romain, 261  
Gaucher, Julie, 148  
Gaulle, Charles de, 459  
Gay-Lescot, Jean-Louis, 232  
Geertz, Clifford, 488  
Genet, Jean, 306, 467, 468, 469, 548, 566, 568, 605  
Gide, André, 26, 99, 185, 258, 285, 286, 347, 371, 380, 397, 398, 400, 401, 404, 420, 421, 424, 431, 531, 542, 558, 567, 591, 606

Giolitto, Pierre, 230  
Giono, Jean, 453, 454, 544  
Giraudoux, Jean, 13, 90, 109, 193, 268, 406, 407, 462, 589, 599  
Giroud, Vincent, 279, 601  
Goetschel, Pascale, 200  
Gofflot, L. V., 97  
Goffman, Erving, 26, 149, 385, 386  
Gogol, Nicolas, 78  
Golsan, Richard, 343, 405, 440  
Gontcharov, Ivan, 548  
Goulet, Alain, 371  
Grasset, Bernard, 342, 589  
Green, Julien, 154  
Griaule, Marcel, 109, 134  
Guéhenno, Jean, 453, 467, 477, 478, 479, 480, 605  
Guérin, Jeanyves, 5, 13, 15, 27, 65, 120, 319, 344, 414, 448, 456, 460, 461, 464, 480, 516, 572  
Guers, Paul, 66  
Gyp, pseudonyme de la comtesse de Martel, 245, 246, 255

## H

Haedens, Kléber, 271  
Hamer, Robert, 237, 607  
Hawks, Howard, 199, 607  
Hay, Louis, 431  
Hébert, Georges, 73  
Hébert, Sophie, 14, 431, 432, 433  
Hébertot, Jacques, 414, 416, 430  
Heinich, Nathalie, 413  
Hemingway, Ernest, 23, 45, 46, 129, 141, 142, 146, 151, 152, 160, 281, 604  
Hémon, Louis, 86, 87, 255, 280, 571, 610, 619, 641  
Henriot, Jacques, 53, 79, 117, 126, 503, 514  
Hernandez, Francisco F.J., 22, 23, 412  
Hervier, Julien, 164  
Hillen, Sabine, 13  
Hilsum, Mireille, 91  
Hitler, Adolf, 460  
Hubert, Marie-Claude, 13, 16, 310, 348, 576  
Hugo, Victor, 431, 477, 494, 546, 567, 591  
Huizinga, Johan, 21, 23, 42, 77, 129, 366, 427  
Huysmans, Joris-Karl, 380, 381

## I

Ionesco, Eugène, 407, 566, 599  
Irish, William, 390, 570  
Irving, John, 93

## J

Jablonka, Ivan, 468, 469  
Jankélévitch, Vladimir, 44, 129  
Jauss, Hans Robert, 481  
Jeener, Jean-Luc, 14  
Jeu, Bernard, 86, 129  
Jolinon, Joseph, 268  
Jouhandeau, Marcel, 467, 558  
Jünger, Ernst, 454  
Jusserand, Jean-Jules, 24, 257  
Juvénal, 179, 182, 194

## K

Kafka, Franz, 78  
Kalifa, Dominique, 196, 197, 202, 209  
Kaplan, Alice, 459  
Kaufmann, Vincent, 288  
Keaton, Buster, 94, 607  
Kessel, Joseph, 157, 203, 260, 261  
Krémer, Jean-Pierre, 107, 133

## L

La Fayette, Madame de, 188  
La Fontaine, Jean de, 290, 469, 477  
La Rochefoucauld, François de, 186  
Labiche, Eugène, 383  
Lacassin, Francis, 282, 600  
Laclos, Pierre Choderlos de, 68, 392, 400, 606  
Lacroix Ganaëlle, 14  
Lampedusa, Giuseppe Tomasi di, 517  
Lancien, Didier, 25, 100  
Lancrey-Javal, Romain, 13, 544  
Langlois, Gilles-Antoine, 311, 320  
Laprade, Jacques de, 12, 553  
Larthomas, Pierre, 512  
Laurent, Jacques, 407, 408, 493, 494  
Lawrence, D.H., 200, 567  
Le Borgne, Françoise, 298  
Le Guillou, Philippe, 541, 542, 605  
Lecarme, Jacques, 164, 271, 440, 450, 473  
Leiris, Michel, 23, 43, 76, 108, 113, 130, 131, 132, 159, 271, 483, 497, 504, 505, 581, 582

Lemarchand, Jacques, 66  
Lepesant-Hayat, Jeannine, 60, 569  
Leroy, Claude, 87, 510  
Levaillant, Jacqueline, 421  
Lévis Mirepoix, Antoine de, 209, 210, 227, 291, 351, 556, 584  
Lévi-Strauss, Claude, 165, 426  
Limbour, Georges, 271  
Liotard, Philippe, 148  
Lloyd, Christopher, 440  
Loiseaux, Gérard, 439, 453, 454  
London, Jack, 281, 282, 605  
Lorca, Federico Garcia, 42  
Loyer, Emmanuelle, 200

## M

Mac Orlan, Pierre, 268, 313  
Madelénat, Daniel, 298  
Magnane, Georges, 58  
Mailer, Norman, 148  
Maïllis, Annie, 159  
Maingueneau, Dominique, 172  
Malavoy, Christophe, 15, 39, 574  
Malraux, André, 55, 301, 302, 455, 564, 567  
Mankiewicz, Joseph L., 190, 607  
Marchand, Jean-José, 390, 417, 561, 562  
Margueritte, Victor, 391  
Martens, Stefan, 211  
Martin du Gard, Roger, 455, 462, 476, 558  
Martin-Fugier, Anne, 386, 387  
Marty, Éric, 319, 397, 606  
Marx, William, 288, 550, 567  
Masson, André, 43, 599  
Masson, Pierre, 371  
Matzneff, Gabriel, 16, 172, 519, 565  
Maudet, Jean-Baptiste, 498, 607  
Maulnier, Thierry, 152, 461  
Mauriac, François, 68, 142, 143, 223, 243, 255, 260, 341, 407, 455, 459, 531, 558, 565, 567, 571, 599  
Mauriras-Bousquet, Martine, 98  
Maurois, André, 260, 335, 341, 393, 394, 395, 396, 397, 558  
Mauss, Marcel, 365  
Meeûs, Henri de, 13, 572, 573  
Meizoz, Jérôme, 325, 529, 539, 544  
Mension-Rigau, Éric, 25, 210, 227, 240, 399  
Mercure, Jean, 415, 425, 574

Messiant, Jacques, 288, 289  
 Meyer, Jean, 66, 416, 421  
 Meyer, Philippe, 183  
 Mignon, Jean-Louis, 66, 415  
 Mikhalkov, Nikita, 532, 608  
 Mirbeau, Octave, 258, 308  
 Mishima, Yukio, 63, 64, 65, 549, 604, 605  
 Mohrt, Michel, 55, 59, 141  
 Molière, 13, 75, 344, 381, 412, 520, 532  
 Mollier, Jean-Yves, 209  
 Montesquieu, 416  
 Morand, Paul, 26, 94, 148, 165, 191, 195,  
 202, 213, 215, 217, 218, 219, 260, 279,  
 341, 342, 355, 358, 410, 453, 454, 548,  
 558, 564, 566, 604  
 Morello, Alain-André, 14, 573  
 Morgan, Claude, 477  
 Moussat, Émile, 88  
 Muller, Henri, 449  
 Murakami, Haruki, 57  
 Murat, Michel, 13  
 Musset, Alfred de, 13, 82, 84, 120, 150,  
 153, 237, 241, 252, 414, 429, 502

## N

Naudin, Pierre, 411  
 Néraudau, Jean-Pierre, 145  
 Nietzsche, Friedrich, 63, 129, 314, 425,  
 454, 470, 496, 504, 519, 567  
 Nimier, Roger, 271, 343, 404, 405, 406,  
 407, 605  
 Noailles, Anna de, 222  
 Nodier, Charles, 494  
 Noguez, Dominique, 12, 529

## O

Obey, André, 86  
 Oettly, Paul, 414, 416, 543, 625  
 Ornano, Rodolphe d', 245  
 Ory, Pascal, 266  
 Ozon, François, 15, 422, 543, 544, 573,  
 574

## P

Pagnol, Marcel, 184  
 Pâque, Jeannine, 380  
 Parlebas, Pierre, 484  
 Pascal, Blaise, 179, 182, 194, 266, 269,  
 298, 425, 568, 575, 578, 579, 583, 589

Paulhan, Jean, 451, 455, 480  
 Paulhan, Jean-Kély, 480  
 Pesquidoux, Joseph de, 291, 548  
 Pestureau, Gilbert, 312  
 Pétain, Philippe, 16, 229, 230, 446, 460,  
 461, 479, 559  
 Petit, Jacques, 154  
 Peyrefitte, Roger, 16, 19, 63, 98, 116, 155,  
 156, 161, 168, 172, 173, 180, 205, 257,  
 267, 301, 305, 306, 308, 309, 316, 317,  
 318, 326, 328, 337, 359, 360, 364, 365,  
 367, 368, 441, 451, 457, 518, 526, 527,  
 529, 540, 543, 548, 560  
 Philonenko, Alexis, 267, 281  
 Pierrat, Emmanuel, 624  
 Pinçon, Michel, 25, 221, 224, 256, 488  
 Pinçon-Charlot, Monique, 25, 221, 224,  
 256, 488  
 Platon, 100  
 Pontalis, Jean-Bertrand, 22, 271  
 Poulaille, Henry, 544  
 Prévost, Jean, 86, 152, 268, 560  
 Prévost, Marcel, 387, 518, 525  
 Proust, Marcel, 168, 319, 337, 339, 343,  
 431, 528, 591, 605  
 Prouteau, Gilbert, 86, 87

## Q

Queensberry, marquis de, 267, 280  
 Queneau, Raymond, 312, 316, 604  
 Quint, Léon-Pierre, 446

## R

Rabelais, François, 344, 445, 532  
 Racine, Jean, 79, 98, 319, 604  
 Raimond, Michel, 12, 13, 14, 42, 44, 73,  
 87, 207, 231, 554  
 Rambaud, Vital, 298  
 Ramuz, Charles-Ferdinand, 544  
 Rauch, André, 148  
 Ray, Nicholas, 105, 106, 523, 607  
 Rebatet, Lucien, 453, 460  
 Renard, Jules, 47, 52, 565  
 Renoir, Jean, 75, 82, 607  
 Rey, Pierre-Louis, 275  
 Riefenstahl, Leni, 91, 607  
 Rioux, Jean-Pierre, 202, 480  
 Ristat, Jean, 471  
 Ristroph, Bernard, 221  
 Robichez, Jacques, 415, 511

Roffat, Sébastien, 296, 311  
 Rollan, Henri, 15, 425  
 Rolland, Romain, 519, 558  
 Romains, Jules, 38, 84, 98, 117, 189  
 Rony, Olivier, 228, 471  
 Rossi, Tino, 183, 277, 479  
 Rossif, Frédéric, 183, 608  
 Roubaud, Jacques, 296  
 Rougemont, Denis de, 257, 393  
 Roy, Jules, 58, 60, 251, 476, 477, 497,  
 498, 568, 604, 605  
 Rozier, Jacques, 136, 607

## S

Sagaert, Martine, 397  
 Saint Aubert, Hélène de, 193  
 Saint Martin, Monique de, 25, 100, 220,  
 235, 244, 249, 255, 362, 410  
 Saint-Pierre, Michel de, 98, 163, 470, 560  
 Saint-Robert, Philippe de, 12  
 Saint-Simon, 241, 250, 472, 473, 491, 556,  
 585  
 Salacrou, Armand, 14  
 Salinger, Jerome David, 513  
 Sapiro, Gisèle, 341, 436, 443, 447, 453,  
 460, 461, 480  
 Sartre, Jean-Paul, 14, 407, 457, 458, 568,  
 599  
 Schaeffer, Jean-Marie, 25, 110, 111, 114,  
 540  
 Schaffner, Alain, 5, 13, 14, 52, 388, 572  
 Secrétain, Roger, 12, 413, 553  
 Seghers, Pierre, 445  
 Seguin, Jean-Pierre, 174  
 Ségur, comtesse de, 106, 110, 115, 184,  
 239, 302  
 Sempé, Jean-Jacques, 11, 610, 611, 641  
 Sénèque, 299, 314, 504  
 Sica, Vittorio de, 205, 607  
 Siegfried, André, 19  
 Sienkiewicz, Henryk, 316, 559  
 Sillitoe, Alan, 91, 92  
 Simonin, Anne, 250  
 Singly, François de, 385, 388, 390  
 Sipriot, Pierre, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 20,  
 27, 28, 48, 63, 97, 116, 142, 155, 161,  
 165, 173, 221, 238, 239, 245, 247, 299,  
 301, 306, 307, 330, 359, 363, 364, 410,  
 445, 446, 476, 518, 520, 527, 529, 549,

554, 557, 559, 560, 564, 572, 614, 616,  
 621  
 Sirinelli, Jean-François, 209  
 Somville, Pierre, 13, 572  
 Spencer, Herbert, 96  
 Staël, Nicolas de, 487  
 Stendhal, 13, 14, 138, 214, 257, 280, 288,  
 292, 306, 413, 493, 572  
 Stéphane, Roger, 477  
 Suétone, 372

## T

Taine, Hippolyte, 392  
 Terret, Thierry, 148  
 Tettamanzi, Régis, 214, 280, 292  
 Thérive, André, 436  
 Tocqueville, Alexis de, 101  
 Touchard, Pierre-Aimé, 546  
 Truffaut, François, 112, 208, 390, 456,  
 495, 607, 608, 610, 630, 641

## V

Vailland, Roger, 45, 56, 57, 68, 76, 77, 87,  
 89, 164, 165, 319, 353, 411, 412, 440,  
 477, 496, 497, 500, 510, 548, 606  
 Valéry, Paul, 14, 207, 213, 218, 230, 319,  
 431, 563, 564, 591, 599, 604  
 Van Gennep, Arnold, 102, 137, 138, 139,  
 140  
 Varrod, Pierre, 387, 388  
 Vaudoyer, Jean-Louis, 179  
 Veblen, Thorstein, 349, 356  
 Vercel, Roger, 453, 454  
 Verdès-Leroux, Jeannine, 60, 435, 445,  
 446, 451, 454, 455, 460  
 Vernier, Jean, 415, 425, 426, 574  
 Véry, Pierre, 110, 166, 167, 603  
 Veyne, Paul, 194  
 Viala, Alain, 325  
 Vialatte, Alexandre, 52, 110  
 Vian, Boris, 219  
 Vigarello, Georges, 24, 26, 59, 61, 62, 64,  
 67, 69, 74, 87, 88, 90, 160, 161, 265,  
 336, 610, 620, 641  
 Vilar, Jean, 425  
 Vilmorin, Louise de, 357  
 Virgile, 431

**W**

Walker, David H., 398  
Wallon, Henri, 126  
Watteau, Antoine, 222  
Wilde, Oscar, 16  
Winnicott, Donald Woods, 21, 104, 105,  
108, 271  
Wittmann, Jean-Michel, 371  
Wolff, Francis, 133  
Wunenburger, Jean-Jacques, 228

**Y**

Yonnel, Jean, 416, 456, 626, 628  
Yonnet, Paul, 25  
Yourcenar, Marguerite, 65, 106, 224, 239,  
240, 241, 448, 477, 480, 522, 525, 548,  
549, 567, 604

**Z**

Zard, Philippe, 388





# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	9
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE ENTRER DANS L'ORDRE LUDIQUE.....	31
--	----

CHAPITRE 1 CLÔTURE ET CODIFICATION DE L'ORDRE LUDIQUE .....	35
1.1. <i>Des terrains de jeu soigneusement délimités</i> .....	36
1.2. <i>Le temps d'une partie : limitation, dramatisation et ritualisation du jeu</i> .....	42
1.3. <i>De la discipline à l'ascèse : des joueurs en quête de règles</i> .....	47
1.4. <i>Un jeu sous haute surveillance</i> .....	55
1.5. <i>Des corps modelés par l'effort : ordre ludique et idéal statuaire</i> .....	63
1.6. <i>Autocontrainte du joueur : enjeux et dérives</i> .....	70
1.7. <i>Les limites de l'autocontrôle : le cas Dandillot</i> .....	73
1.8. <i>« Les jeux sont faits » : clôture ludique et tragique</i> .....	76
CHAPITRE 2 L'ORDRE LUDIQUE, UNE AIRE DE TRANSITION .....	83
2.1. <i>Jouer et apprendre : leçon d'ordre sur le stade</i> .....	86
2.2. <i>Une pédagogie ludique : le collège, « puissant instrument de civilisation »</i> .....	96
2.3. <i>Élastiques, peluches et objets transitionnels</i> .....	104
2.4. <i>Jouer aux grands : la fonction éducative des activités mimétiques</i> .....	109
2.5. <i>Le jeu, un « retour à la jeunesse du monde » ?</i> .....	118
CHAPITRE 3 DU JEU AU JE : PARCOURS INITIATIQUES.....	127
3.1. <i>Jeu et rite</i> .....	129
3.2. <i>Jouer ou faire « œuvre d'homme »</i> .....	137
3.3. <i>Des espaces ludiques monosexués</i> .....	146
3.4. <i>Clubs, cercles et sociétés secrètes</i> .....	157
3.5. <i>Fonction crypto-ludique du langage : préserver l'entre-soi</i> .....	168

DEUXIÈME PARTIE JEUX DE PRINCES ET JEUX DE VILAINS .....	177
--	-----

CHAPITRE 4 DES LOISIRS DISQUALIFIÉS .....	181
4.1. <i>Belote, boursicotage et chapardage : le kit du petit-joueur</i> .....	183
4.2. <i>Les chaînes de lettres : duperies en série et gogos enchaînés</i> .....	188
4.3. <i>La Loterie, supercherie nationale et vertu en trompe-l'œil</i> .....	192
4.4. <i>Les films à voir : le panurgisme cinématographique dans Les Lépreuses</i> .....	197
4.5. <i>Joujoux inutiles et gadgets dernier cri</i> .....	207
4.6. <i>Les rallyes dans Les Garçons : guet-apens matrimonial et complot de génitrices</i> .....	221
4.7. <i>« Les Zanfandeyzécals » : propagande festive et folklore bêtifiant sous Vichy</i> ....	229

CHAPITRE 5 UNE FIDÉLITÉ AMUSÉE AUX LOISIRS ARISTOCRATIQUES, NOBLESSE OBLIGE ? .....	235
5.1. <i>La généalogie : jeu de mémoire et pêche au lignage</i> .....	237
5.2. <i>L'équitation ou l'art de monter sur ses grands chevaux</i> .....	245
5.3. <i>Duels, escrime et autres coups d'épée dans l'eau</i> .....	250
5.4. <i>La chasse, pratique d'un autre âge ?</i> .....	254
5.5. <i>Deux sports select sur la touche : le golf et le tennis</i> .....	260

CHAPITRE 6 UN GENTILHOMME EN QUÊTE DE NATUREL : UNE CULTURE POPULAIRE FANTASMÉE .....	265
6.1. <i>Le football, opium de l'aristocrate</i> .....	268
6.2. <i>La boxe, noble art des voyous</i> .....	277
6.3. <i>« Liquidation » totale ou nostalgie vieille-France ?</i> .....	284
6.4. <i>Du terrain au terroir : sports traditionnels et jeux régionaux</i> .....	288
6.5. <i>Naturel postiche et folklore dénaturé</i> .....	292
6.6. <i>Coins de verdure : jardins d'éden et fruits défendus</i> .....	295
6.7. <i>Jeux forains, jeux de mains, jeux de vilains</i> .....	308

### **TROISIÈME PARTIE AUTOportrait DE L'AUTEUR EN JOUEUR..... 323**

CHAPITRE 7 LE TÂCHERON ET L'ÉPARGNANT COMME REPOUSOIRS : UNE ÉTHIQUE DÉSINTÉRESSÉE ? .....	327
7.1. <i>Un joueur à rebours de la logique scolaire et méritocratique</i> .....	329
7.1.1. Un dédain marqué pour les « diplômes d'ânes ».....	329
7.1.2. Des échecs scolaires « excusés » : certificats de complaisance et justificatifs douteux .....	336
7.1.3. Midinettes savantes et sorbonnards monomaniaques.....	341
7.1.4. Bons points, médailles et récompenses : tout est « gloriole » ? .....	349
7.2. <i>« Dedi et dabo » : manifestations et enjeux d'une éthique dispendieuse</i> .....	353
7.2.1. Dépense improductive et service inutile .....	353
7.2.2. L'austérité et la collection : deux entorses à l'éthique dispendieuse ?.....	356
7.2.3. Une charité charitable ? .....	362
7.2.4. « Ce trop plein de forces qui déborde » : quelques variations sur le thème de la dépense .....	369

CHAPITRE 8 UN « CÔTÉ PAS FIXÉ » : INDÉPENDANCE DU CÉLIBATAIRE ET SOUPLESSE DU POLYGRAPHE .....	375
8.1. <i>Jouer le jeu de la famille ? Entre rejet du mariage et logique de transmission</i> ...	378
8.1.1. Épopée du célibat et comédie du mariage .....	378
8.1.2. Ce que veulent les garçons et ce à quoi rêvent les jeunes filles : le jeu des annonces matrimoniales.....	384
8.1.3. Le couple à la loupe : spécularité trompeuse et jeu des points de vue .....	391
8.1.4. De la filiation biologique à la filiation littéraire : fossé ou relais générationnel ? .....	399

8.2. <i>Brouiller les pistes : virtuosité protéiforme du polygraphe</i> .....	410
8.2.1. Le refus de la spécialisation : autoportrait de l'écrivain en amateur.....	410
8.2.2. « Un technicien de l'art d'écrire » : réécritures, retouches et transpositions génériques.....	418
8.2.3. « Les idées, cela n'est pas sérieux » : la forme carnet, les comparaisons et les maximes.....	424
CHAPITRE 9 UN JOUEUR SUR LISTE NOIRE : MONTHERLANT A-T-IL FAIT LE JEU DE L'ENNEMI ? .....	
9.1. <i>De L'Équinoxe de septembre au Solstice de juin : la roue a tourné</i> .....	437
9.2. <i>L'arroseur arrosé des « Chenilles »</i> .....	443
9.3. <i>L'épuration ou « la grande feria de la bassesse »</i> .....	453
9.4. <i>Anouilh et Montherlant : deux gentilshommes sous l'Occupation</i> .....	459
9.5. <i>Ferrailleries entre écrivains</i> .....	466
9.6. <i>Échec au chevalier ou les défauts de l'armure</i> .....	476
CHAPITRE 10 LE JEU COMME TERRAIN DE VÉRITÉ ? ATOUTS ET FAIBLESSES DE LA MÉTAPHORE LUDIQUE.....	
10.1. <i>Le jeu comme modèle d'intelligibilité</i> .....	486
10.1.1. Une vision clarifiée du monde et des relations sociales.....	486
10.1.2. Les vertus de la simplification et de la miniaturisation ludiques .....	491
10.1.3. La fin du chaos et [de] la nuit ? .....	496
10.2. <i>Fragilité de l'édifice ludique : le jeu comme château de cartes</i> .....	502
10.2.1. « S'agit-il d'un jeu ? » : une notion précaire et opaque .....	502
10.2.2. Accumulation et dévaluation des métaphores ludiques : de simples jeux de mots ? .....	507
10.2.3. Dupes du jeu : conflits et malentendus suscités par la métaphore ludique ...	511
10.3. <i>Du côté de la réception : les pièges d'une approche ludique de l'œuvre</i> .....	518
10.3.1. De la connivence à la défiance : un écrivain accusé de cacher son jeu.....	518
10.3.2. Demi-vérité plutôt que double jeu : un défi aux lectures à clé et aux interprétations démasquantes.....	524
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>535</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>551</b>
<b>1. MONTHERLANT</b> .....	<b>553</b>
1.1. ŒUVRES DE MONTHERLANT .....	553
1.1.1. Bibliothèque de la Pléiade.....	553
1.1.2. Ouvrages non recueillis ou non recueillis intégralement dans la Bibliothèque de la Pléiade .....	555
1.1.3. Essais et articles .....	557
1.1.3.1. Essais et articles sur des écrivains.....	557
1.1.3.2. Essais et articles consacrés à d'autres sujets .....	558
1.1.4. Autres .....	559

1.2.	CORRESPONDANCE .....	560
1.2.1.	Volumes composés pour une grande part de lettres de Montherlant .....	560
1.2.2.	Volumes contenant des lettres de Montherlant .....	560
1.3.	ENTRETIENS .....	561
1.4.	CRITIQUE CONSACRÉE À MONTHERLANT ET À SON ŒUVRE .....	562
1.4.1.	Ouvrages biographiques .....	562
1.4.2.	Études d'ensemble.....	562
1.4.3.	Études et articles portant sur un aspect de l'œuvre .....	563
1.4.4.	Ouvrages collectifs : actes de colloques et périodiques .....	572
1.4.4.1.	Colloques.....	572
1.4.4.2.	Périodiques .....	572
1.4.5.	Sites internet.....	573
1.5.	ADAPTATIONS DES ŒUVRES DE MONTHERLANT POUR LE CINÉMA ET LA TÉLÉVISION .....	574
<b>2.</b>	<b>SCIENCES HUMAINES : HISTOIRE, PHILOSOPHIE, PSYCHOLOGIE, SOCIOLOGIE .....</b>	<b>575</b>
2.1.	SUR LE JEU, LES LOISIRS ET LES PRATIQUES CORPORELLES .....	575
2.1.1.	Le jeu.....	575
2.1.2.	Objets et pratiques ludiques .....	575
2.1.3.	Loisirs, sports, pratiques corporelles et habitudes de santé.....	576
2.1.4.	Quelques pratiques sportives et ludiques .....	580
2.1.4.1.	Disciplines sportives.....	580
2.1.4.2.	La corrida .....	581
2.1.4.3.	Les combats de coqs.....	582
2.1.4.4.	Les jeux de hasard et jeux de société .....	582
2.1.4.5.	Quelques lieux ludiques (fêtes foraines, parcs et jardins) .....	583
2.2.	SUR LES VALEURS ET LES LOISIRS DE L'ARISTOCRATIE ET DE LA GRANDE BOURGEOISIE . .....	584
2.3.	AUTRES OUVRAGES SOCIOLOGIQUES .....	586
<b>3.</b>	<b>CRITIQUE LITTÉRAIRE .....</b>	<b>588</b>
3.1.	POSTURE D'ÉCRIVAIN ET SCÉNOGRAPHIE AUCTORIALE .....	588
3.2.	SPORT ET LITTÉRATURE.....	588
3.3.	SUR L'ÉDITION ET LA LITTÉRATURE DURANT L'OCCUPATION.....	589
3.4.	CRITIQUE GÉNÉRIQUE.....	590
3.4.1.	Le genre littéraire .....	590
3.4.2.	Le théâtre.....	590
3.4.3.	Le roman.....	591
3.4.4.	Essais et carnets.....	591
3.5.	DIVERS.....	592
<b>4.</b>	<b>AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES OU PHILOSOPHIQUES.....</b>	<b>594</b>
4.1.	ŒUVRES.....	594
4.2.	ESSAIS ET OUVRAGES CRITIQUES SUR LES AUTEURS CITÉS.....	604

<b>5. FILMS MENTIONNÉS .....</b>	<b>607</b>
<b>INDEX DES NOMS DE PERSONNES .....</b>	<b>609</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>617</b>



## LE JEU DANS L'ŒUVRE DE HENRY DE MONTHERLANT

ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

EA 4400 Écritures de la modernité

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 Centre Censier

13, rue Santeuil

75231 Paris Cedex 05

### Résumé

Le jeu a joué bien des tours à Montherlant, si l'on en croit les jugements proférés à l'encontre d'un auteur accusé de cacher son jeu et de duper son lectorat. Le personnage Montherlant continue à éclipser une œuvre multiforme, s'étalant sur une cinquantaine d'années. Mais la part du jeu dans l'élaboration de l'image de l'écrivain ne peut être envisagée indépendamment de la vision des pratiques ludiques qui émane de ses écrits. L'étude du jeu dans l'ensemble de l'œuvre, y compris dans le paratexte envahissant qui l'accompagne, offre un angle d'approche privilégié pour dépassionner notre rapport à l'auteur et interroger l'inactualité supposée de son œuvre. Ce travail de contextualisation, qui invite à faire dialoguer les écrits de ce polygraphe avec ceux d'autres auteurs, mobilise des outils historiques et sociologiques, à même d'éclairer la conception du jeu de l'écrivain. Notion malléable que l'auteur interprète à l'aune de ses expériences sportives et tauromachiques, le jeu se présente comme un espace initiatique. Revendiquant son appartenance au milieu nobiliaire, Montherlant s'érige en arbitre du goût. S'ils se conforment pour une part à une logique aristocratique, les choix de cet homme de loisir déjouent parfois les attentes du lecteur. Le ludisme existentiel qu'affiche l'auteur informe non seulement ses pratiques d'écriture mais aussi sa conception du rôle de l'écrivain, laquelle révèle toute sa fragilité durant la période de l'Occupation. Rendre compte de l'impact du jeu sur la réception de l'œuvre conduit ainsi à faire apparaître les failles des stratégies adoptées par l'auteur, failles dans lesquelles s'engouffrent parfois la critique et les lecteurs.

**Mots clés :** *Montherlant, littérature française XX<sup>e</sup> siècle, sociologie de la littérature, jeu et littérature, aristocratie.*

### Abstract

Many a time has play fooled Montherlant if we are to believe comments accusing the author of hiding his hand and deceiving his readers. Montherlant's character continues to overshadow his protean works which span approximately fifty years. However, the playful construction of the writer's image cannot be separated from the aspect of play stemming from his texts. Studying the element of play in his works as a whole, including the overwhelming paratext which accompanies them, offers a privileged point of view and allows us to take the heat out of our relationship to the author and question the assumed obsolescence of his works. This effort of contextualisation, which invites us to put the texts of this versatile writer in relation to those of other authors, draws on historical and sociological tools allowing us to shed light on the writer's conception of play. Play, a malleable term which the author construes in the light of his own athletic and bullfighting experiences, presents itself as an initiatory space. Montherlant asserts his aristocratic background and sets himself up as an arbiter of taste. If his choices are partly induced by an aristocratic logic, they sometimes deceive the reader's expectations. The existential playfulness asserted by the author not only influences his way of writing but his conception of the writer's role as well, a role whose weakness has been revealed to the full during the Occupation. Studying the impact of play on the reception of his works hereby leads us to unveil the flaws of the strategies adopted by the author, flaws in which critics and readers are sometimes swallowed up.

**Keywords :** *Montherlant 20<sup>th</sup> century French literature, sociological approach of literature, game and literature, aristocracy.*